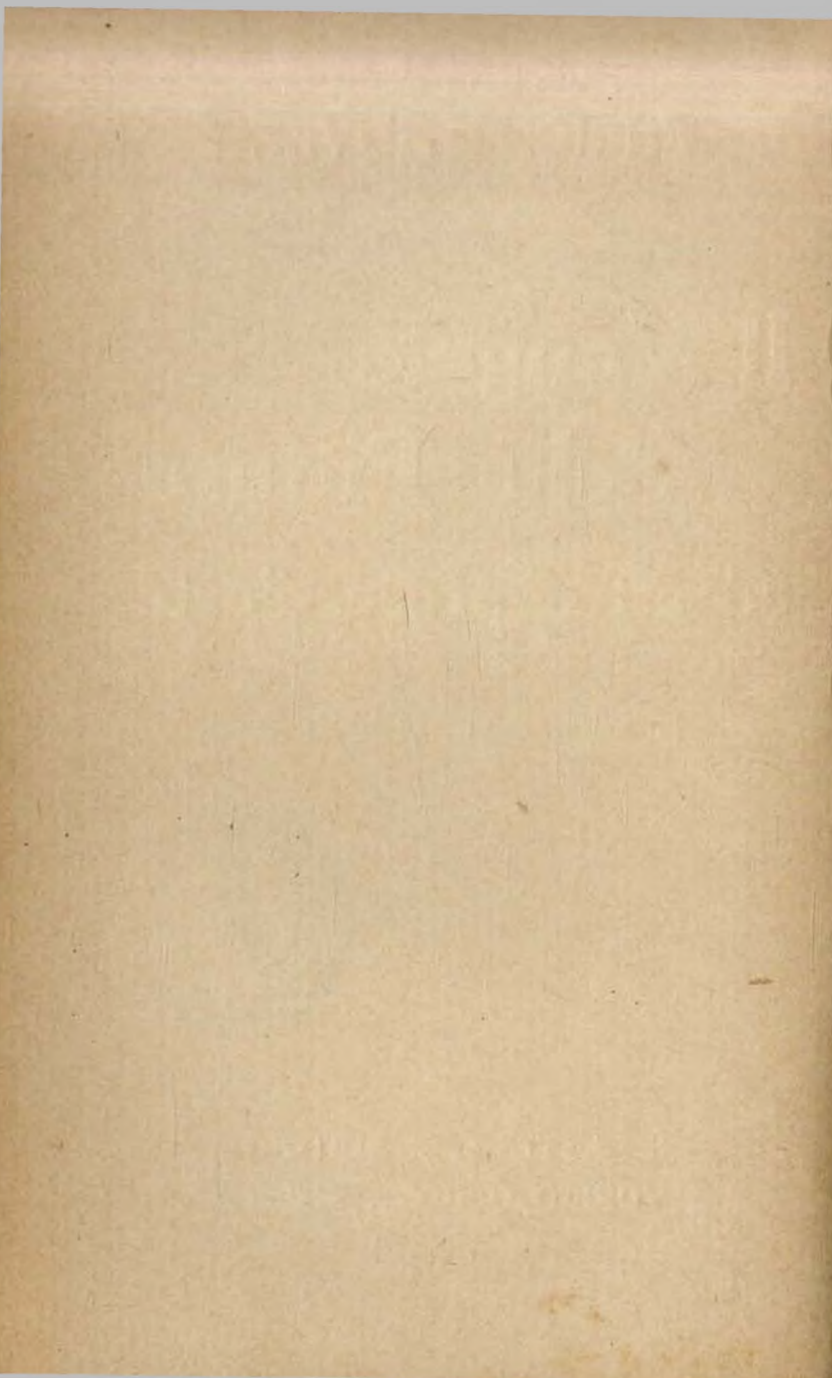
ENRICO THOVEZ

Il Vangelo della Pittura

ed altre prose d'arte

S. LATTES & C., EDITORI
TORINO - GENOVA - 1921

IL VANGELO DELLA PITTURA
ED ALTRE PROSE D'ARTE

ENRICO THOVEZ

Il Vangelo della Pittura

ed altre prose d'arte

S. LATTES & C., Editori
LIBRAI DELLA R. CASA
TORINO - GENOVA

1921

SGUARDI NEL PASSATO

IL VANGELO DELLA PITTURA.

L'emozione artistica più inattesa, più infusa di stupore, di sgomento e di reverenza, non mi è stata data da alcuna delle opere più famose nei secoli; mi venne da un umile codice quasi sconosciuto e senza nome d'autore.

Un mattino d'autunno dell'anno 1896 mi trovavo nelle sale della Biblioteca Nazionale di Torino col prefetto della Biblioteca, Francesco Carta. Si discorreva con lui di stili decorativi, di influenze classiche e di naturalismo gotico. Per appoggiare le sue ragioni egli traeva dalle vetrine dei codici miniati ora un volume, ora l'altro. Mi aveva mostrato un meraviglioso codice con scene e figurine che sembravano del Pisanello; me ne aveva fatto ammirare un altro con miniature mantegnesche; quando ad un punto, per appoggiare certi suoi argomenti sull'ornamentazione gotica, aveva tratto dalla vetrina un altro volume. Ma appena lo aperse io gettai un grido di stupore. Sfogliai ansando quelle pagine, mi strussi di ammirazione, di meraviglia, di inquietudine, e non ostante la terribilità dell'attribuzione un nome mi venne

prepotente alle labbra: Van Eyck. Van Eyck soltanto, esclamai, o qualcheduno maggiore di lui, ha potuto dipingere queste incredibili scene.

Credo che non potei conciliar il sonno quella sera: ne ebbi un rapimento, un'esaltazione indicibile. Tutta la pittura antica mi parve allontanarsi in un'ombra e quella moderna mi fece ridere come lo sforzo inane di bambini maldestri. Dissi agli amici che avevo scoperto il vangelo della pittura, non ebbi più pace finchè non ne ebbi condotto qualcuno dinanzi al tesoro e non lo ebbi visto rimaner muto di stupore, ed esalai il mio entusiasmo in uno scritto che a un grande giornale italiano non parve abbastanza interessante pei suoi lettori. Cosicchè io mi tenni nel cassetto per quattro anni le mie pagine, e solo nel 1900 potei stamparle in un giornale torinese (1), quali sono qui di seguito riprodotte.

---

(1) " La Stampa ", 27 luglio 1900. *Sfogliando un codice.*

Il libro d'ore del Duca di Berry.

I.

Il codice era un membranaceo del secolo XV, ed io ne svolgevo le pagine nel silenzio delle alte sale severe, nella luce chiara del mattino d'autunno, dinanzi alla finestra donde appariva la visione brumosa della vasta città sottoposta, il cui rombo possente veniva a rompersi ai vetri, fioco come un'onda pacata. Avevo ancora gli occhi sorpresi dall'inatteso realismo delle *Grandes heures du duc de Berry*, di quel codice detto *Le roi des livres d'heures*, quando la mia guida aveva tolto con un sorriso di malizia, e dopo un attimo di esitazione, un volume dalla vetrina, e me lo aveva aperto davanti senza dir parola.

Era un *libro d'ore* anch'esso, uno di quei meravigliosi libri d'ore, le cui carte risero di una così straordinaria fioritura di bellezza nei secoli XIV e XV. V'era, come nel suaccennato, come nel breviario Grimani, come in altri, il calendario con vignette a piede di pagina, di scene agresti appropriate ai mesi, e poi le varie preghiere ; e le pagine ne erano, secondo dice di un altro consimile un antico inventario, *très bien escriptes et très noblement enluminées et historiées..... et couvertes de brodeure à plusieurs ymaiges*.

Era certo un rudere della Biblioteca dei Berry, fondata da quel Jean de Berry, duro nell'esigere le imposte, ma appassionato collezionista e mecenate,

ed era, secondo ogni verisimiglianza, appartenuto a Carlo VI, di cui sembrava recare più di un ritratto, e certo mostrava i gigli d'oro in campo azzurro. Ma al primo scorrere quei fogli di pergamena, un po' unti dal tocco di tante mani, l'immagine della scuola fiamminga mi balzò immediata agli occhi, e con lo stupore crescente per la bellezza inverosimile di certe pagine, dei nomi che in ogni altro caso non avrei osato profferire, mi si affollarono alle labbra: Van Eyck? Roger van der Weyden? Memling? Gerard David?

Parecchie mani vi avevano contribuito, e il valore ne era ineguale; ma dall'eccellenza di certe pagine alla scorrettezza frettolosa di altre, un carattere comune balzava agli occhi; ed era il senso intimo, vivace, spontaneo della vita vissuta, la visione umile, sincera, fedele, freschissima della natura; quel senso e quella visione che in tutta la storia dell'arte una sola scuola pittorica ebbe in modo insuperabile, e fu quella di Uberto e Giovanni Van Eyck. Ma questo assioma, da tempo nascosto nella mia mente, non mi era mai lampeggiato agli occhi più luminoso ed incontrastabile. Dinanzi a quel centinaio di pagine, migliaia e migliaia di quadri mi cadevano dagli occhi come scorie inutili, a cui inutilmente avevo a contraggenio piegato i miei sensi, nella sfiducia di trovar mai la perfezione sognata.

Quella sincerità mirabile di forme, quell'armonia deliziosa di colore, vivacissimo e pure dolce come una musica, per cui gli abiti, le armature, le pelli riflettevano il verde dei prati, si impregnavano dell'umidità dell'aria primaverile, dell'oro polveroso dell'autunno, vivevano della vita fisica dell'ambiente atmosferico come e più che in qualsiasi pittura moderna, era accentuata dalla strana stonatura che in

alcuni fogli facevano certi azzurri di cobalto puro, certi gialli e rossi strillanti, certi corpi mal riusciti, su fondo monocromo, non in ambiente, certe montagne a forma di stalagmiti, certi alberi araldici che mi ricordavano l'arte del Lorenzetti e dei senesi del XIV.

Di fronte al mio stupore, il mio maestro sorrise: — Vedete, disse, questo è un frutto d'una influenza nostra. Il miniatore ebbe fra le mani un codice italiano del XIV. Il trecento fiammingo fu influenzato dai senesi, contro di che reagì il naturalismo del quattrocento. Questo azzurro sgargiante che vi esaspera è l'azzurro dei bolognesi; queste montagne sono appunto, come voi dite, quelle dei giotteschi. Queste forme e questo stile innamorarono l'artista. — Ed io pensai ancora una volta al singolare fenomeno per cui il fascino dell'arcaismo trae lungi dalla realtà l'arte già adulta. Quel miniatore per il quale il senso esatto, umile, fedele, era innato, si lasciava attirare a violare la realtà per copiare un rachitico arcaismo insufficiente.

Ma nelle altre pagine il « naturalismo espressivo » nazionale trionfava nella sua più pura essenza.

*

Era dapprima il calendario, e nelle scenette rettangolari erano figurate le opere del tempo.

Il Gennaio; e la scena era di intimità domestica. La famiglia era raccolta a tavola presso il gran camino, in cui lingueggiava il fuoco. Un volpino ed un levriere, vigili accanto alle sedie dei commensali, domandavano la loro porzione: due suonatori con mandòla ed arpa davano concerto, ed una bimbetta irrequieta si alzava dallo sgabello per ascoltarli più da presso, battendo le mani. Il Febbraio; e i contadini

tagliavano il bosco con le scuri; le donne e i ragazzi portavano le fascine: alberi e siepi nevicate, lontane colline azzurrine: lo squallore invernale era nell'aria, nel cielo pallido, nel verde stinto dell'erbetta. Il Marzo; e sotto un cielo ventoso striato di veli bianchi, un gentiluomo pescava colla lenza in un fiume corrente tra due rive verdissime di prati fioriti di ranuncoli gialli; altri, in barca, gittavano le reti. L'Aprile; ed in un orto cinto da una graticciata, uomini e donne piantavano, potavano, legavano, vangavano; un melo era in fiore, le aiuole erano nerastre, alcune già verzicanti; una donna seminava. Il Maggio; e per boschetti e prati verdeggianti e fioriti si snodava la cavalcata. Le dame con alte cuffie a corni ed ampie vesti ricadenti, sedevano in groppa ai cavalli tenendosi col braccio al busto dei cavalieri; i paggetti ne reggevano lo strascico; i giovinetti, alzandosi sulle staffe, strappavano fronde dagli alberi: le ricche vesti orlate di pelliccia, le calze a colori, le selle e le bardature fastose macchiavano il verde di rossi, di viola, di turchini, di verdi vivaci. Il Giugno; ed in un prato fiorito sotto gli alberi rosseggianti era la raccolta delle ciliegie. I ragazzi si arrampicavano su i rami; le donne protendevano il grembiule; canestri ricolmi ingombravano il prato; in un angolo i signori facevano merenda sull'erba. Il Luglio; ed uomini e donne falciavano il fieno, lo rastrellavano, lo spargevano, lo ammucchiavano. L'Agosto; ed era la mietitura: il colono vestito di turchino e di rosso avventava la falce nella bella messe dorata, in cui fiammeggiavano i papaveri purpurei e ridevano i ciani ceruli; le pianure gialleggiavano a perdita d'occhio, un cane pezzato dormiva al sole, sulle stoppie. Il Settembre; e la raccolta delle mele. Un verde paese, lontane colline

cilestrine, l'interno della cantina, il torchio, ed il sidro colante nei mastelli. L'Ottobre; e l'aratura; campi lividi invasi da erbacce vane, alberi ancor verdi; per l'aria stormi di corvi roteanti, ed un uomo spingente l'aratro tratto dai cavalli. Il Novembre; e il macello; il cortile del palazzo ogivale; la dama al suo lavoro, il bambino a cavallo di un bastone; uomini intenti a scannare una pecora, altri ad ammazzare un vitello; una donna ne raccoglieva il sangue in un catino. Il Dicembre; e le visite per la città. Dame e cavalieri per via; un mendicante ed altra povera gente attorno ad un falò acceso in mezzo alla strada.

*

E le scenette continuavano a piede di pagina travestendo ingenuamente in costume medievale i fatti biblici mentovati nel Salterio. In una verde pianura un uomo ignudo appeso pei piedi a due alberi veniva segato in due da due esecutori vestiti di roboni violacei simili a quelli a noi noti in Pisanello e Pesellino; certa turba vestita di mantelloni e di cappelloni come quelli di Giovanni Arnolfini nelle *Nozze* di Van Eyck attraversava a guado un braccio di mare; una giovinetta danzava dinanzi ad un convito col capo al suolo e le vesti in aria; dame e scudieri vigilavano un armento pascolante in una verde pianura umida di pioggia, corsa da canali e da barche, sotto un cielo grigio e fine che faceva brillare le vesti vivaci.

Se lo stile mi rammentava la vecchia scuola fiamminga, la rappresentazione vitale era infinitamente più libera, più pittoresca, più varia, più moderna di qualsiasi altra nota nella grande arte del tempo. La vita fastosa e brillante del quattrocento fiammingo mi sfi-

lava dinanzi nelle sue forme, nelle sue fogge, nei suoi usi, nelle sue gioie, nelle sue crudeltà, vivacissima; mi accoglieva nella sua intimità, mi affascinava colla sua poesia cavalleresca, mi dava un desiderio, un rimpianto, uno struggimento.

Ed io pensai improvvisamente che quell'ignoto principe, quell'ignota dama, quelle giovinette, quei cavalieri che nelle ore d'ozio, nelle sere d'inverno, nelle piogge di primavera, avevano svolto quelle pagine ingiallite, avevano avuto innanzi ai loro occhi e nei loro cuori l'immagine della natura e dell'esistenza, delle stagioni, dell'attività umana e del tempo, espressa con una larghezza, un fascino, una poesia, quale nessun signore moderno può ritrarre dalle centinaia dei suoi libri, delle sue fotografie, dei suoi quadri: infinitamente più vivace, più fresca, più vera, più completa. E mi domandai se non fosse possibile ridonare al libro moderno qualche cosa di quell'armonia ideale e formale.

*

Ma che cos'era che ne formava il fascino? Era, innanzi tutto, il senso ingenuo, fresco, spontaneo della vita contemporanea, non intorbidato da nessuna tradizione classica; era, in seguito, la sincerità ingenua della rappresentazione, libera da qualunque traccia di posa, di affettazione, di stile; la realtà era stata vista da occhi puri che l'amavano per se stessa e la riproducevano senza secondi fini; era la vivace percezione del carattere delle forme naturali, e il senso umile, fedele, devoto della realtà che ne ispirava la tecnica semplicissima più che moderna, quale Ruskin non avrebbe potuto desiderare più stringente; era il fascino del colore freschissimo e meravigliosamente in ambiente.

Ed io osservai che quella poesia di vita antica era quella che inutilmente avevo cercato nell'antica arte italiana. Come rare vi erano le rappresentazioni consimili! La realtà vi aveva servito di mezzo all'espressione del fatto religioso o storico, ma quasi mai era stata assunta in se stessa a tema d'arte; e in ciò stava la causa della sua inferiorità d'espressione. La poesia della religione vi aveva oppresso quella della vita. Ma ben altre prove erano quelle recate dalle pagine seguenti.

Finito il calendario, cominciavano le varie preghiere, e, ad ogni capitolo, una pagina intera era miniata con un quadro rappresentante uno degli istanti della vita di Cristo. Varie le mani e vario lo stile, e più la potenza d'arte, ma fra tutte le pagine quattro emergevano sovrane. Un ignoto s'alzava sui compagni, dominante, superbo, per un'indicibile eccellenza di tecnica e per una straordinaria, incomparabile potenza di poesia.

Mai nessun quadro antico o moderno, fiammingo o italiano, mi aveva scosso nell'intimo con un fremito così gagliardo, premendo da così opposte parti sulla mia sensibilità, per una rivelazione d'arte inaspettata. Ideali di tecnica ed ideali di poesia lungamente meditati in segreto trovavano ad un tratto inaspettatamente in quelle pagine una conferma sfolgorante, quasi irrisoria dall'alto della sua eccellenza sgominatrice e forse irraggiungibile.

Ed io non potei frenare un grido di stupore, mentre mi curvavo su quei fogli che le mie mani svolgevano con un tremore di reverenza. Ma nulla, esclamai, è a questa altezza. Nulla nel breviario Grimani, nulla nella pittura grande, nulla in Van Eyck, nulla in Memling. In nessun luogo, in nessuna scuola il senso della natura ha avuto una espressione più penetrante,

più poetica e più potente: nessun paesista moderno è giunto fin qui.

Ed il mio maestro sorrise, dando sfogo al suo entusiasmo. Sì, disse, è un tesoro inestimabile. È splendido, è meraviglioso, è prodigioso. Conosco tutti gli archivi d'Europa, ma vi posso assicurare che questa pagina è la più bella che io conosca. È vero: nessuna opera di cavalletto vi è comparabile. Non vi sorprenda. Se l'arte della miniatura fosse conosciuta come merita, la storia dell'arte sarebbe da rifare.

Ed io considerai la pagina aperta. Nel tramonto sanguigno, alla luce delle torcie, i soldati condotti da Giuda arrestavano Gesù fra i discepoli, sopra un alto poggio donde si dominava la valle e Gerusalemme.

Vasta, fosca, annegata nell'ombra, una gran città fiamminga appariva nel basso, cinta dal cerchio delle sue mura e delle sue torri, colle centinaia delle sue case rosee di mattoni, livide di tetti di lavagna, colle sue mille finestre, irta di pinnacoli e di frontoni a gradini. Nel centro la cattedrale alzava la sua cupola gigantesca, di cui invano il pittore aveva cercato di orientalizzare il carattere romanico; si alzava e si intagliava nell'occidente di fuoco. Il sole tramontava: un grande incendio d'oro accendeva l'orizzonte; nubi vaganti vi accorrevano come attratte da quella fornace, e i loro lembi si orlavano d'oro, di bragia, di sanguigno, come a rispondere al dramma umano. Il riflesso rossastro lottava colla luce rossiccia delle torcie, che illuminavano sinistramente i visi dei soldati, le loro armi, un cagnuolo volpino che li accompagnava. E nel basso la città si assopiva quieta nell'ombra. Linee turchine di colli si stendevano all'orizzonte, cupe; gli alberi sfumavano nella caligine, lumi brillavano alle finestre.

Nessun quadro mi aveva mostrato mai una così meravigliosa poesia di forme e di colori in così meravigliosa verità. Le nuvole si accendevano veramente, le fiamme, ottenute con filamenti di colori puri divisi: giallo, rosso, azzurro, ardevano; si potevano numerare tutte le finestre, i tetti, le cuspidi, come nel vero, e, come nel vero, ogni cosa era velata e fusa nell'ombra. E la suggestione tragica del tramonto, della frescura e della pace della sera era perfetta e indicibile.

Ma serena e chiara era la scena ai piedi della croce, del compianto sul corpo. Nessun quadro latino avrebbe potuto vantare più nobile e armoniosa ordinanza di linee, ma quanto più intima la verità espressiva dei visi e delle attitudini! Ma se meravigliose erano le carni e le stoffe, più straordinario era il mite, fresco, ridente paesaggio primaverile. Una valletta verde: a destra rupi striate come nel San Francesco della Pinacoteca di Torino; nel fondo una vasta città con torri e cuspidi, castelli e boschi sulle alture, montagne cilestrine, un cielo chiarissimo, arioso, di meravigliosa trasparenza. Era la verità naturale assoluta vista da una sensibilità squisita, evocata con una tecnica prodigiosa. Nel prato di verde tenero stellato di fiorellini v'era un chiuso per pecore, e quella siepe di fittoni e di spini microscopici si intrecciava coll'erba e l'aria vi passava attraverso e la luce vi giocava attorno. Nemmeno nelle visioni alpestri del Segantini io avevo visto mai rendere la chiarezza estatica della luce incombente che annulla al minimo le ombre e tutto avvolge in una chiarità abbacinante, in modo così maraviglioso. L'esecuzione era di un'abilità inconcepibile; le forme erano evocate non con linee ma con puntini microscopici appena percettibili senza lente, e l'insieme ne

risultava di un'esattezza assoluta quale non s'era vista prima della scoperta della fotografia, ma senza alcuna secchezza, anzi fondendosi magicamente nell'aria.

Ed ora era Gesù sulla barca; ma il mare di Tiberiade era il Reno o la Mosa. Era l'alba: il fiume grigio ancora nell'ombra si increspava al vento, ma sulla riva sinistra un alto edifizio eretto sul colle, un castello, con torri, sproni e pinnacoli, si rosava alla prima calda carezza del sole d'autunno, che lo feriva di fianco, gettando lunghe ombre. In basso, il borgo si rannicchiava umile nell'ombra. Sulla riva, lungo le mura era addensata una folla che osservava, e quel centinaio di persone non più alte di un millimetro avevano ciascuna la sua forma, la sua luce e la sua ombra e si fondevano nell'aria come nel vero. Sulla riva opposta, collinette boscose di salici e castagni si indoravano rossastre a quel raggio, sotto il cielo corso da cumili sfolgoranti. Indicibile era la dolcezza di quella rosea carezza languida, di quelle alte mura dorate dal sole invisibile; e non mai nell'arte un'acqua ondosa era stata rappresentata così prodigiosamente, coi suoi lumi di verdiccio limone, colle ombre glauche nel cavo, viva, mossa, palpitante.

Ma più stupefacente ancora era l'ultima scena. Un principe sbarcava sulla spiaggia cavalcando, salvo dalla tempesta, seguìto dalla sua corte a cavallo, ringraziando Dio, che gli appariva in un'aureola d'arcobaleno. Una meraviglia erano i cavalli, quali Pisanello stesso non raggiunse mai, una meraviglia le stoffe, le armi, gli animali: i colori vivaci delle vesti, il verde del prato si riflettevano nel lustro delle armature. Ma supremo, indescrivibile, sfidante ogni immagine era il paese: un mare verdastro e ondoso, popolato di vele, un lido giallastro di rena, e nel cielo azzurro

una flotta di nuvole meravigliose, di cumuli abbaglianti, gloriosamente dorati dal tramonto, sotto i quali uno strato di cirri lividi, ultimi laceri avanzi del fortunale si dissolvevano gettando ombra sul mare.

Alla vista di questo quadro, d'una modernità incredibile, io pensai qual artista moderno poteva esservi comparato, e il solo nome del Böcklin mi venne sulle labbra. Ma a quanta distanza erano le nuvole del suo *Castello sul mare*, per la fedeltà dell'osservazione e per la poesia del risultato!

*

Dinanzi a tanta forza di disegno, a così meravigliosa armonia di colore, non era più da pensare al prezioso e femmineo Memling, nè a Roger van der Weyden, nè a Gerard David, nè a Thierry Bouts. Quella forza, quella sanità, quella libertà, quel colore smagliante erano la dote unica dei prodigiosi Van Eyck o di qualche allievo immediato. Ed io pensai a quel breviario del duca di Betford, che si diceva miniato da Uberto, Giovanni e Margherita. Ma fra quei Lyedet, Vrelant, Tavernier, Bening, che avevano lavorato alla Corte di Borgogna, qual era il poeta straordinario di quei fogli, dinanzi a cui Ruysdael, Corot, Rousseau, Fontanesi sembravano incompleti e manierati? Credetti di poterlo identificare, a molti indizi, coll'autore del meraviglioso quadretto di San Francesco ricevente le stigmate, della Pinacoteca di Torino, dato e tolto a Van Eyck e da un idiota tedesco attribuito persino a Hendrick Blès, il Civetta, ma chi ne era il vero creatore?

Questo mi domandavo, scendendo le scale della Biblioteca, tutto turbato ancora ed acceso. E pensai

alla stranezza del caso, che mi faceva trovare, tra le pagine di un libro d'ore del quattrocento, l'arte grande, poetica e suggestiva così lungamente sognata, quella che avevo inutilmente cercato e chiesto ai miei contemporanei, che fra tanti ostacoli mi ero accinto a realizzare, la tecnica che dopo tante intime meditazioni ero giunto a professare; e pensai tristemente che tutto ciò era potuto esistere, non come teoria, ma come fatto, come bellezza perfetta, e che, ciò nonostante, da quattrocento anni l'arte poteva non serbarne più traccia, e nella sua superbia ignorante non averne nemmeno sospetto.

II.

Avevo cercato di descrivere in quel mio scritto l'acuta verità e la profonda poesia con cui artefici minori avevano effigiato la poesia delle stagioni; avevo cercato di evocare quelle quattro pagine capitali, quei quattro poemi senza pari: il crepuscolo e il bacio di Giuda, il mattino e la deposizione, l'alba e Gesù nella barca, il tramonto e lo sbarco sulla spiaggia dopo la tempesta, ma ogni volta che rivedevo quei fogli l'inanità delle parole mi appariva assoluta: non si potevano nè descrivere, nè riprodurre, si potevano soltanto godere. Ma oramai ero forzato a giudicare ogni opera d'arte con quella pietra di paragone, e il paragone era formidabile. I paesaggi di Leonardo divenivano bizzarre e macchinose fantasie romantiche, quelli pur mirabili di Benozzo Gozzoli ingenue figurazioni infantili; gli sfondi di Giorgione, riflessi accademici; Claude Lorrain, un manierista; Corot, Turner, impressionisti imperfetti; soltanto il Böcklin aveva avuto talvolta

un'intenzione non minore, ma la sua arte pur meravigliosa non reggeva al confronto di quel prodigio di osservazione e di tecnica per cui la natura stessa pareva trasportata intera con tutte le sue forme e i suoi colori, e la sua aria e i suoi splendori, senza sforzo, senza esitazione, cosicchè il riguardante non pensava più all'arte, ma si sentiva violentemente immerso nella pura poesia del tema. V'era in quelle poche pagine un'insegnamento quasi assoluto di ciò che dovrebbe essere l'arte pittorica. Quante volte presso quella finestra, donde un giorno dovevo veder splendere il cielo per lo squarcio del tetto bruciato, ho detto a me stesso che l'arte non era mai giunta e non giungerebbe mai più a quella perfezione!

*

Grazie all'amichevole cortesia del prefetto Carta vidi e rividi più volte il codice. Avevo letto lo studio del Nestore dei paleografi francesi, Leopold Delisle: *Les livres d'heures du Duc de Berry* (1) nel quale quello studioso descriveva tra gli altri il codice di Torino, senza accorgersi della sua immensa importanza artistica e senza fare alcun nome per le miniature. Ma io ripetevo al Carta la mia incrollabile persuasione che quello non poteva essere che opera dei Van Eyck.

A Parigi dinanzi alla *Vierge au donateur*, a Dresda dinanzi al trittico, a Berlino dinanzi ai pannelli del *Retable de St-Bavon*, all'*Uomo del Garofano*, all'*Arnolfini*, alla *Crocifissione*, la mia persuasione divenne sempre più ferma; ma nulla, nulla, nè i *Cavalieri*, nè i *Pellegrini*, nè gli *Angioli musicanti*, nulla era bello

(1) " Gazette des Beaux Arts „. 1884.

da quanto le pagine di Torino. Era Van Eyck, ma un Van Eyck più grande, più libero, più schietto: ciò che nei quadri avvertivo come elemento sparso, nel codice era completo e portato alla sua più potente espressione: nessuno di quegli sfondi di paese attingeva la bellezza dei paesaggi delle *Ore*, e i colori a olio sembravano un'ombra fumosa a petto dello smalto, della freschezza, della trasparenza indescrivibile di quei colori su pergamena, vivaci come se dipinti da pochi giorni.

*

Da otto anni vedevo quelle pagine e lo stupore e l'ammirazione erano andati in me crescendo. Quando nei trasporti all'amicizia io non sapevo come meglio rimeritare qualche spirito fraterno del dono della sua anima, dell'elevazione per la quale i suoi palpiti più puri verso la bellezza consonavano con i miei, io dicevo con una specie di esaltazione: ti farò conoscere la cosa più meravigliosa che esista al mondo, l'opera più perfetta ed inconcepibile, l'immagine della natura più incredibilmente esatta e fedele e nel tempo stesso più possente di suggestione poetica, un'opera che non è nè moderna nè antica, che non ha precedenti, nè filiazioni, che è sbocciata perfetta, d'un tratto, senza tentennamenti, senza sforzo, primitiva e misteriosa come la natura stessa.

E vi condussi qualche spirito raro pel quale i musei d'Italia e d'Europa non avevano segreti, vi condussi qualche grande artista, e per via mi divertii ad acuire la loro aspettazione con le parole più superbe e pericolose, con le affermazioni più audaci ed inverosimili: voi vedrete, io dicevo, il disegno più perfetto che si

sia visto mai, un'esattezza quale sembrava impossibile prima della invenzione della fotografia, erbe, fiori, edifizî rappresentati come nessun paziente olandese seppe mai, cani e cavalli a petto dei quali quelli del principe insuperato degli animalisti, Vittore Pisano, divengono deboli ed impacciati; voi vedrete un colore quale in nessuna tavola, in nessun affresco fu visto mai, non in Böcklin, non in Segantini, fresco e arioso, vivacissimo ed intonato come la natura stessa; voi percepirete una suggestione d'ambiente quale finora non vi ha dato che la natura stessa; vedrete paesaggi più armonici e possenti d'ogni Ruysdael, d'ogni Lorrain, d'ogni Corot, in cui le forme degli alberi e delle rupi, delle nuvole e degli edifizî non saranno cifre suggestive ma la stessa realtà; vedrete composizioni di una audacia di concepimento, di una larghezza di visione, di una suggestione poetica quale nessun quadro famoso vi ha mostrato mai; voi vedrete infine cieli dinanzi ai quali Ruskin sarebbe caduto in ginocchio, cieli quali Turner e Böcklin soltanto immaginarono, senza riuscire alla perfezione assoluta di essi. E concludevo il mio dire dicendo: voi conoscete il Breviario Grimani, quello che è stato detto: il principe dei codici miniati? Ebbene è una debole cosa al confronto. E li vidi turbati, esitanti, increduli fino a che si aprì dinanzi a loro il volume.

E allora assistetti a scoppi di stupore, a esclamazioni, a sospiri, a silenzi, ad adorazioni, a invidie, a struggimenti. E mi dicevano: non immaginavamo una bellezza così perfetta, ci mancavano gli elementi intermedi, non concepivamo che l'arte potesse giungere a questa eccellenza. Ed io pensavo che se Ruskin l'avesse conosciuta, la grigia città malinconica ai piedi delle Alpi, priva di allettamento esterno di bellezza, con-

suetudinaria ed apatica, gli sarebbe apparsa l'*omphalos* dell'arte, il centro del mondo.

*

Un giorno del 1904, il Carta incontrandomi mi disse: « Sa la notizia? Lei aveva ragione. Hanno dimostrato che il codice è dei Van Eyck. ». E mi raccontò come Paul Durrieu, in un suo opuscolo recente, avesse raccolto preziose indicazioni sulla storia del codice e lo avesse risolutamente attribuito ai due fratelli.

Lessi lo studio. Il Durrieu vi confessava d'aver conosciuto il codice sin dal 1887; diceva che fin d'allora aveva pensato ai Van Eyck, « ciò che nessuno aveva pensato prima di lui », ma che, pauroso di una attribuzione tale da far tremare il più audace dei critici, aveva sempre esitato a farne pubblica proposta. E si era deciso nel giugno del 1901 ad aprire il suo pensiero ai suoi confratelli della *Société des Antiquaires de France.* Cioè quando dal Carta aveva saputo (come il Carta stesso ebbe esplicitamente a dichiararmi) che io ci avevo pensato. Ma vedi stranezza! Nel 1902, trattandosi di festeggiare il cinquantenario di un illustre studioso, Leopoldo Delisle, la *Société de l'Histoire de France* e l'*École des Chartes* di Parigi facevano, dietro consiglio del Durrieu, fotografare a loro spese un buon numero delle pagine del libro d'ore e le pubblicavano in un fascicolo fuori commercio, ma senza che il Durrieu vi facesse il nome dei Van Eyck (1).

(1) *Heures de Turin.* Quarantecinq feuillets à peinture provenants des très belles Heures de Jean de France, duc de Berry. Reproductions en phototipie d'après les originaux de la Bibliothèque Nationale de Turin et du Musée du Louvre. Paris, 1902.

Attese invece la bellezza di diciassette anni a far pubblica la sua immensa scoperta.

Nell'anno 1904, il Durrieu ritornò sull'argomento, e nel suo studio *Les débuts des Van Eyck*, rese note le ricerche sue e altrui, dalle quali la storia del codice e la sua alta importanza erano messe in luce, e l'attribuzione ai Van Eyck confortata di prove decisive (1).

Il volume di Torino era un frammento di uno splendido libro d'ore, di cui alcuni fogli si trovano in possesso della baronessa di Rothschild, altri nella *Bibliothèque Nationale*, ed altri nella Trivulziana. Il codice era stato fatto cominciare dal famoso mecenate, il duca Jean de Berry, ma tra il 1404 e il 1413 il Duca l'aveva ceduto imperfetto al suo fedele ministro Robinet d'Estampes. La parte incompiuta, passata ad altre mani, fu completata pochi anni dopo, ed era quella più importante.

La chiave della storia di questa ultima parte fu data dalla scena della tempesta. In essa il Durrieu scoprì nella bandiera stemmata le losanghe azzurro e argento e i leoni rampanti dei conti di Olanda ed Hainaut della Casa di Baviera. Fu così in grado di stabilire che il signore pel quale il libro era stato completato era Guglielmo IV di Baviera-Hainaut, successo al padre nel 1404 e morto nel 1417; e nelle sue relazioni di parentela coi Berry e con Carlo VI di Francia trovò la più plausibile spiegazione del trapasso del libro. Osservò, inoltre, ciò che del resto era già stato notato dal Carta, che una delle miniature rappresentava appunto Carlo VI, pregante, raffigu-

(1) " Gazette des Beaux Arts „. Paris, 1903.

rato con la barba che si era lasciato crescere durante la sua follìa. Ma una più preziosa documentazione venne dalla cronaca di Jean de Leyde nei *Rerum belgicarum annales*. Da essa si rileva che Guglielmo IV, recatosi in Inghilterra dopo la battaglia di Azincourt nel 1416, al momento di ripartirne, minacciato da un fortunale, aveva fatto voto a Nostra Signora di Poke, in Zelanda, celebre pei suoi miracoli, di astenersi dal cibare carne, se giungesse salvo nel continente. Placatosi il vento, e giunto in Zelanda, il Principe sciolse il voto.

Questo brano di cronaca documentava appuntino una delle pagine più meravigliose: quella dello sbarco dopo la tempesta. Il Durrieu era proclive persino a identificare nella giovine donna che si presentava al Principe, la figlia sua Jacqueline di Baviera.

Come Guglielmo IV morì nel 1417, la composizione delle miniature era da questo fatto rigorosamente datata, e messa in piena luce la questione tanto discussa dell'opera rispettiva di Uberto e di Giovanni Van Eyck.

Il tesoro distrutto.

La notte del 26 gennaio 1904 il libro d'ore del Duca di Berry periva nell'incendio della Biblioteca Nazionale di Torino. Un incendio misteriosamente scoppiato, un salvataggio criminosamente insipiente (1). Testimonianze numerose comprovarono che i preziosi codici erano salvabilissimi: ore ed ore dopo l'inizio dell'incendio più d'un visitatore entrò e uscì tranquillamente dalla sala in cui stavano, mentre le fiamme erano ancor lontane e mentre l'ostinazione di un comandante dei pompieri si accaniva a sfondare a colpi d'ascia un usciolo secondario di ferro per non provocare una corrente d'aria servendosi della porta principale. Le pagine che seguono furono scritte in quei giorni.

*

Stamane quando allo svegliarmi mi dissero che la biblioteca dell'Università era in fiamme, il mio primo pensiero corse alla sala dei codici, ad una vetrina ben nota, ad un volume di umile apparenza ma dinanzi al quale avevo provato le più grandi ed indimenticabili commozioni della mia vita d'artista; ed io gridai dentro di me con angoscia: purchè non sia bruciato quel codice, *il mio* codice! Bruci tutto, se una sventura è inevitabile, ma esso sia salvo: una tal cosa non deve, non può morire.

---

(1) Giovanni Gorrini, *L'incendio della Biblioteca Nazionale di Torino.* R. Streglio e C., 1905.

Sono accorso. Ho visto buttare da quella finestra palate di tizzi e di calcinacci anneriti, cesti di fogli bruciacchiati che sfarfallavano per aria ancora ardendo in fiammelle prima di posarsi sul fango della via. Non ho resistito all'ansia; sono penetrato nell'Università, e sotto il porticato mi si è parato dinanzi quanto rimane della sala dei manoscritti e delle stampe rare. Ho creduto di vedere cadaveri. Allineati sul parapetto della balaustrata, gettati in terra alla rinfusa stavano oggetti neri irriconoscibili, più simili a ciocchi carbonizzati, a pezzi di torba annerita che a libri. Le pergamene e le rilegature bruciando hanno emesso una secrezione vischiosa che li involge e li serra come una gruma. Alzando quei fogli morsi e contorti dal fuoco, gonfiati dall'acqua, appaiono ancora, orlate di carbone, pagine riconoscibili, miniature a cui l'acqua delle pompe ha disciolto i colori, figure di santi, di animali simbolici, azzurri di cieli, verdi di prati, aggrovigli di iniziali fra i nobili caratteri gotici: non ho mai visto rovina più miserabile.

Ho chiesto ansiosamente al Frati, al Renier, che passavano muti e costernati in mezzo a quello sfacelo: Il libro d'ore del duca di Berry? E mi hanno risposto: Perduto, perduto; bruciato, scomparso.

*

È con amaro sorriso che io leggo su pei giornali la notizia secondo cui Re e ministri, deputati e istituzioni pubbliche, commossi dalla sventura che ha incolto Torino, immaginano di medicare l'orribile danno con elargizioni di denaro.

Se essi sapessero *ciò che si è perduto*, saprebbero che per questa volta l'onnipossente denaro non può

far nulla. Intatte sono le centinaia di migliaia di libri che, bruciati, si sarebbero potuti ricomperare: ma quel che è scomparso, nè cumuli d'oro nè potenza d'ingegno può farlo risorgere dalle ceneri. Una cassaforte da poche migliaia di lire avrebbe potuto salvare quei tesori inestimabili: ora è tardi: nè milioni nè miliardi rievocheranno mai alla luce del sole ciò che l'incuria italiana e le oscure, enigmatiche, inverosimili vicende di un salvataggio disastroso hanno lasciato perire.

Socchiudo gli occhi e mi pare di vedere ancora il codice miniato che il Venturi attribuì a Matteo de' Pasti, ma che a me e ad altri sempre parve un tesoro mirabile della mano del meraviglioso Pisanello: ancora mi pare di vedere le scene di tritoni e di nereidi, le montagne a gradini, i cieli cilestrini, le nuvole a cirri di quell'*Historia naturalis* che era attribuita alla scuola mantegnesca e che poteva essere, e forse probabilissimamente era, e certo era degnissima del Mantegna stesso. Ma, dopo tre giorni di ansie e di scoramenti, ancora non credo possibile che i miei occhi non abbiano a vedere mai più il tesoro dei tesori, la meraviglia unica al mondo, il capolavoro della pittura, quell'opera che da otto anni rappresentava ai miei sensi il limite massimo a cui sia mai giunta, nei tempi, l'arte della pittura, l'opera di Uberto e Giovanni Van Eyck, il libro d'ore del duca di Berry.

*

Se mi dicessero improvvisamente che è bruciata la *Venere* di Dresda, che la *Primavera* del Botticelli è perduta, credo che ne proverei uno spasimo minore, perchè quelle opere sono da secoli e secoli entrate

nella storia dell'arte, nel patrimonio ideale dell'umanità, nello spirito della critica, e fotografie, descrizioni, giudizi comparativi potrebbero darne idea ai futuri. Ma il capolavoro ch'è morto era noto a poche decine di persone, più paleografi che artisti e critici d'arte. La sua influenza sulla cultura e sull'arte è stata nulla. Inoltre la sua bellezza era così diversa dalla maggior parte delle espressioni d'arte conosciute che pochi termini di confronto possono trovarsi che aiutino ad immaginarla: nè le mediocri fotografie che ne rimangono (1) possono soccorrere al bisogno.

*

Ho visto quanto è stato ritrovato del Libro d'ore. Tre pezzetti di carbone, che per la violenza del fuoco è divenuto granuloso, nerissimo e lucente. Sono tre grumi nerastri, in cui mi è parso di vedere tre croste

---

(1) Mediocri e insufficentissime a dare un'idea, pur facendo astrazione dal colore, che era la meraviglia maggiore. Fatte con lastre comuni non isocromatiche, i toni dei colori ne furono naturalmente falsati e talora distrutti. Scomparve l'atmosfera, scomparvero i cieli (ed erano la bellezza più rara), esempio la scena dello sbarco in cui i tre ordini di nuvole diverse su tre piani differenti non sono più riconoscibili. Certi effetti, come quello magico del sole sul castello sul fiume, scomparvero. Nel trasporto fototipico i contorni si slabbrarono e sfumarono, cosicchè queste riproduzioni, nonchè del colore, non dànno nemmeno idea della forma e del chiaroscuro e meno che mai della meravigliosa trasparenza dell'aria e dello splendore della luce. E nondimeno, pur insufficienti, sono ora infinitamente preziose come unica testimonianza di una grandezza scomparsa. Ma io non so che alcun ministero italiano abbia pensato ad assicurare allo Stato quelle negative, le quali andranno un qualche giorno disperse o perdute.

di pane carbonizzato, od anche tre ricci rugosi di castagna, nella faccia di uno dei quali si discerne un'iniziale, una traccia di colore, un frammento di cavallo, avanzi delle pagine minori: la bellezza suprema è scomparsa per sempre.

*

Perchè la storia, la paleografia, la cultura possono piangere a lagrime amare i codici siriaci, greci, latini, i romanzi brettoni e carolingi, gli incunaboli unici o rarissimi; ma v'è qualche cosa di più luttuoso, qualche cosa che ferisce più inguaribilmente la civiltà mondiale: ed è la distruzione di una bellezza d'arte, e di una bellezza d'arte che non somigliava a nessun'altra, che non aveva quasi antecedenti, che non aveva quasi discendenza, una bellezza che ancor ieri agli studiosi che così tardi l'avevano scoperta pareva inesplicabile, una bellezza che diede ai miei occhi commozioni di poesia, stupori di ammirazione, quali certo non mi diedero mai nè l'Angelico, nè il Botticelli, nè Giorgione, nè Rembrandt, nè Claude Lorrain, nè Ruysdael.

*

Tale era il tesoro inestimabile che un incendio così mal domato ha distrutto, e mi domando se non siano una troppo amara ironia i baldi propositi di risurrezione che leggo nei giornali, e il « morale altissimo » che assicurano esser rimasto in noi. Lembi del tesoro scomparso mi tornano alla memoria: la pianta di cardo, stupenda di verità, sul balzo del fiume nella pagina di Gesù nella barca, la meravigliosa aria del cielo nella scena di Carlo VI orante nella tenda a striscie

bianche e celesti, la lista di oltremare puro dei colli nel tramonto del *Bacio di Giuda*. Penso che nella Trivulziana non rimane che una sola pagina degna di quelle scomparse, e che essa non potrà mai sostituire quelle perdute: penso che non rivedrò mai più quel paesaggio primaverile della *Deposizione*, guardando il quale pareva di sentire l'alito odorato della campagna in fiore, in cui erbe, fiori, fronde, erano figurati con incredibile prodigiosa sapienza; penso che non potrò mai più immergere gli occhi in quel tramonto sanguigno sulla vasta città in ombra; penso che mai più contemplerò quel castello accarezzato dalla stessa luce del sole, quelle onde che parevano pulsare sotto la carena del battello di Gesù; penso che non mai più vedrò nell'arte un cielo come quello della tempesta, in cui la gloriosa bellezza delle nuvole pareva una sfida alla nostra impotenza pittrice; penso, e cerco di scolpirmi in mente quella suprema bellezza, e compiango coloro che non l'hanno conosciuta, perchè nulla potrà mai farne sorgere in loro l'immagine.

I creatori del realismo pittorico.

All'aprirsi del quattrocento, quando in Italia l'Angelico non era ancora ventenne, quando Gentile da Fabriano non aveva ancora dipinto *L'adorazione dei Re Magi*, quando Masaccio, e Filippo Lippi, e Andrea del Castagno, e Pisanello, e Paolo Uccello, gli eroi della nuova arte, erano appena fanciulli, quando Piero della Francesca e Benozzo Gozzoli non erano ancora nati, quando la Cappella Brancacci, la culla della nuova pittura toscana, era ancora al di là da venire, appariva nelle Fiandre un'arte pittorica meravigliosa di verità, di potenza, di sapienza tecnica, un'arte in cui l'esattezza della forma, l'armonia dell'ambiente, la verità della luce, la realtà della natura, lo splendore del colore erano spinti tanto alto che non furono raggiunti mai più in nessuna terra ed in nessun secolo. Due artisti, i fratelli Uberto e Giovanni Van Eyck, toccavano, come Dante nella letteratura italiana, e più inopinatamente di Dante, l'eccellenza, non nella maturità, ma nell'infanzia stessa dell'arte del loro tempo.

Nella storia dell'arte l'apparizione di Uberto e Giovanni Van Eyck è sempre parsa meravigliosa ed inesplicabile. Nei primi anni del Quattrocento la pittura appariva nelle Fiandre di botto signora della forma e del colore, così sicura, così intensa, così perfetta che pochi anni dopo Roger Van der Weyden, Thierry Bouts, Memling già rappresentano una decadenza. Il genio sovrano di due uomini aveva creato d'un tratto un'arte rappresentativa così grande quale nessun fiammingo o italiano aveva raggiunto di poi.

La pittura vedrà concezioni più elevate, sogni più profondi, ritmi plastici più armoniosi e sapienti, effusioni liriche più calde, sintesi ideali più vaste, ma quella potenza espressiva di disegno, quella magia di colore, quella modernità di visione, quel senso immediato, umile, stringente della poesia della natura, quel mistero di tecnica non saranno toccati mai più.

« *Leur prodigieux talent* — ha detto lo Hulin — *semble se révéler tout à coup comme une espèce de brillante météore qui éclate en éblouissant les regards..... L'histoire de l'art ne connait pas d'exemples d'un bond aussi prodigieux* ».

*

Questa formidabile esplosione di genialità che ebbe la sua affermazione più famosa, se non più alta, nel famoso polittico di San Bavon, a Gand, ha da secoli stupito gli artisti e tormentato il cervello della critica. In questi ultimi anni le sottili indagini degli studiosi hanno cercato infaticabilmente i segni precursori di quella straordinaria e improvvisa fioritura: una schiera di miniatori fiamminghi e valloni è sorta dall'ombra dell'oblio, rivelando gli inizi di quel realismo pittorico che doveva poi trionfare coi Van Eyck: Jean de Bruges, Andrée Beauneveu, Jacquemard de Hesdin, Pol, Jeannequin e Hermann de Limbourg sono i corifei di questo indirizzo che si riassume nel mirabile codice di Chantilly *Les très riches heures du Duc de Berry*, la cui composizione si arresta al 1416 alla morte del Duca. Ma tra quest'arte mirabile e quella dei Van Eyck v'era pur sempre un abisso: a colmarlo, a dare la luce piena sull'opera dei Van Eyck venne quel documento di inestimabile valore che era il *Libro d'ore del Duca di Berry*, sventuratamente scomparso.

Comunque sia, le misere fotografie che ne restano servono ora alla critica per lumeggiare in modo nuovo l'opera dei due maestri fiamminghi. La scarsità delle notizie che ci restavano intorno alla vita dei due fratelli aveva sinora impedito alla critica di sceverare l'opera dell'uno da quella dell'altro; anzi, poichè i riferimenti storici più accreditati si riferivano al secondo, la storia dell'arte aveva fatto sinora al minore, Giovanni, l'onore maggiore: gli aveva attribuito la quasi totalità dell'opera vaneyckiana: a lui solo aveva conferito lo splendore del genio, lasciando al fratello maggiore Uberto la sola gloria di precursore e di maestro.

Contro questa tendenza troppo semplificatrice ha reagito in questi ultimi anni la critica. Bode, Kaemmerer, Seeck, e maggiore di tutti lo storiografo e il critico dei primitivi fiamminghi James Weale, hanno cercato di differenziare nell'opera complessiva il lavoro individuale ed hanno restituito ad Uberto molta parte di ciò che finora era attribuito al fratello. Uno scrittore belga, E. Durand-Gréville, noto per altri lavori sui primitivi fiamminghi, riprende in un poderoso volume la tesi e la svolge originalmente fondandosi sui caratteri estrinseci della composizione e sull'esame tecnico delle pitture (1).

*

L'assunto era arduo: in un'opera così armoniosa com'è quella dei Van Eyck, così una di forme, così disciplinata di stile, così matura e perfetta, l'esame

---

(1) *Hubert et Jean Van Eyck*, par E. Durand-Greville, Bruxelles. Librairie Nationale d'Art e d'Histoire, G. Van Oest et C., 1910.

differenziale è difficile e pericoloso. Se vi sia riuscito il Durand-Gréville, giudicheranno gli intenditori: qui non conviene che accennare al risultato, ed è che ad Uberto, al quale si attribuivano finora soltanto con certezza i tre scomparti centrali del polittico di San Bavon, toccherebbero non solo parecchi degli altri, ma ancora molti altri ritratti e quadri d'altare finora attribuiti a Giovanni.

Credo che il critico sia nel vero. Egli si è giovato, e bene, di un argomento formidabile: ed è la testimonianza del *Libro d'ore* di Torino.

Gli studi del Durrieu hanno dimostrato in modo inconfutabile che le pagine supreme del codice furono dipinte tra il 1404 e il 1416. Ora nel 1416 Giovanni, nato, secondo i documenti più credibili, nel 1386, non aveva che trent'anni; Uberto, nato verosimilmente nel 1366, ne aveva cinquanta. La prodigiosa maturità di quelle miniature fa sì che sia arduo attribuirle ad un artista di trent'anni, sia pure ad un genio. Ma c'è di meglio, ed il Durand-Gréville lo mette in luce, sebbene non sufficentemente. In nessuno dei quadri dipinti da Giovanni dopo la morte del fratello e da lui firmati compare più la meravigliosa, indicibile, inverosimile potenza di rappresentazione realistica del paesaggio rivelata dal codice. Per quanto stupendi i fondi di paese dei quadri suoi, sono opera minore accanto alle divine pagine del codice distrutto.

Per esempio il Durand-Gréville toglie, nonostante una precisa attribuzione di un testamento del 1470, il *San Francesco che riceve le stigmate* della Pinacoteca di Torino a Giovanni per darlo ad Uberto. Egli allega in prova la *vérité inouïe* delle roccie, le masse di verde *vivantes*, *presque mouvantes*, le piante che sono *la nature même*, *souple et enveloppée*, lo sfondo

della città turrita e del fiume, e pensa che è la stessa mano che ha dipinto le *Ore* di Torino. No, per quanto mirabilissimo quello sfondo non ha l'eccellenza delle pagine supreme delle *Ore*: le mura, le finestre, i pinnacoli non sono solidi e fusi nell'aria come quelli del *Bacio di Giuda*: dieci volte ne ho fatto il confronto. O è un'opera di Uberto più antica delle pagine sue del *Libro d'ore*, o più probabilmente è un'imitazione di Giovanni. È da notare che nel *Libro d'ore* alla contropagina 72 v'era figurato un monaco scrivente a cui appariva Cristo in croce. Era lo stesso modello del S. Francesco di Torino: la stessa testa, le stesse tempia nude, lo stesso viso in cui la barba rasa rispuntava: le stesse pieghe della tonaca. Sembrava una copia frettolosa del quadro; ma poteva esserne la fonte.

Queste ed altre differenze di visione e di stile hanno permesso al Durand-Gréville di abbozzare la fisonomia artistica dei due fratelli, e per un singolare fenomeno storico Uberto, questo antico, quest'uomo del trecento, contemporaneo quasi dei giotteschi, è più moderno del fratello, più morbido, più fuso nel colore, meno ligneo e secco nel disegno, più idealista nell'orbita del realismo. Giovanni recherà l'espressione psicologica a maggior energia e penetrazione, ma non raggiungerà mai più la larghezza di composizione e la serenità di visione del fratello. Perchè, per quanto le meravigliose figure di Adamo ed Eva facciano di Giovanni se non il creatore, l'affermatore sovrano del realismo pittorico della figura umana, realismo che Holbein non supererà, Uberto Van Eyck giganteggia per una gloria più grande: egli è il creatore indiscutibile di un'arte nuova: il paesaggio moderno.

*

La figura umana aveva avuto nell'arte classica affermazioni supreme: ignoriamo quasi completamente la pittura greca, ma da quel pochissimo che ne conosciamo possiamo supporre che raggiungesse l'eccellenza della statuaria: il rinascimento ha ritrovato la figura umana, non l'ha creata: ma il paesaggio, no: il carattere plastico della pittura greca le vietò quella rappresentazione. È soltanto nelle Fiandre, sullo scorcio del trecento, che questo genio senza pari, di su i tentativi dei miniatori che nell'ingenuità della loro anima, nella purezza dei loro occhi avevano cominciato a riprodurre umilmente e frescamente le forme della natura attorniante, crea di botto l'arte del paesaggio, e la reca di un tratto alla perfezione, ad una perfezione pittorica e ad una profondità espressiva che nessuno degli allievi toccherà più e che nessuno più ha toccata, non Claude Lorrain, non Ruysdael, non Hobbema, non Constable, non Böcklin; e che forse nessuno toccherà più.

Parlando dell'*Adorazione dell'Agnello*, il Durand-Gréville dice: « La verità di ogni particolare e il sen-
« timento della natura che emanano da questo quadro
« non sono stati ritrovati nello stesso grado che dai
« maggiori paesisti moderni. Il « progresso » che resta
« a fare è insignificante. Uberto ha trovato tutto l'es-
« senziale dell'arte del paesaggio: ha per di più spinto
« l'esecuzione fino ad un punto che soltanto Leonardo
« da Vinci ha forse superato... In arte tutti i mezzi
« sono legittimi: il risultato solo importa: c'è non di
« meno più merito ad ottenere un'impressione generale
« con un'esecuzione preziosa del particolare ». È una

pietosa menzogna in favore dei moderni. Le virtù di Uberto Van Eyck si potranno trovare sparse in dieci geni posteriori, ma riunite insieme, non si trovano in nessuno. Nessuno ha riunito la poesia eroica dei cieli di un Böcklin, e la precisione stupefacente di un Holman Hunt, la luce di un Claude Lorrain e di un Turner e la vivezza di colore di un Segantini; nessuno ha conciliato l'analisi impeccabile, spietata, microscopica della realtà alla fusione sintetica più superba; il disegno che non è più disegno, ma è la natura stessa, alla trasparenza brillante del colore. I *tours de force* di questo artista unico sono incredibili. Già innanzi tutto la natura rappresentata nel polittico di S. Bavon non è nemmeno quella della Fiandra che il pittore aveva sott'occhio: è una natura meridionale ricca di palme, di lauri, di pini a ombrello, è la natura che aveva visto nei suoi viaggi nel Portogallo e in Italia: una natura dipinta a memoria o di su disegni, e pare riprodotta dalla lente di un apparecchio fotografico. Ma osserva con ragione: « Tutto in quest'opera stu-
« pefacente... porta il segno di una cura commovente a
« forza d'essere minuziosa; ma di una cura — è bene
« ripeterlo a sazietà — *che non toglie nulla all'unità*
« *dell'insieme* ». Nemmeno il Böcklin ebbe una memoria visiva più intensa. Ma quale diventa poi la rappresentazione diretta! Nell'*Annunciazione* di Pietroburgo la finestra di fondo è a vetri tondi impiombati. Ebbene: « Ogni disco di vetro differisce dal suo vicino per qualche piccolo accidente di luce e di ombra, conserva la sua individualità. D'altra parte questi dischi bianchi spiccano su tre fondi di colore differenti: rosso, verde e rosa chiaro, e nella superficie di ogni vetrata ogni frammento varia di luce secondo che si stacca sul cielo o sopra la sagoma di una città che si indovina all'esterno ».

Esaminando il trittico di Dresda, il Durand-Gréville osserva dietro la figura di Santa Caterina la finestra. Quella finestra è alta *tre* centimetri e le spalle della santa ne occupano una parte. Ebbene, quel microscopico lembo di paesaggio è un intero mondo. « Fra due piani di verde un castello principesco alza i suoi pinnacoli, le sue torri dalle finestre bifore e dai tetti acuti; più oltre è la vasta pianura ondulata, nella quale i pascoli si alternano ai grani maturi fino all'orizzonte limitato da una catena di monti nevosi che staccano in chiaro nell'azzurro del cielo. Sembra la natura stessa vista in realtà nella cornice della finestra. Nessuna convenzionalità di colore e di forma, nessuna rigidezza di linee! Gli alberi in quel centimetro quadrato di fondo, innumerevoli, varii di sagoma, distribuiti in gruppi di varia grandezza, dànno l'impressione di una serie di piani digradanti all'infinito. *L'intera arte del paesaggio moderno è qui racchiusa, non in potenza, ma in atto... Uberto, il creatore del polittico di Gand, è davvero il creatore del paesaggio moderno.* Tutto quanto potranno fare i suoi maggiori emuli sarà di isolare il paesaggio, di farne un genere a sè, di variarne i motivi; ma l'essenza di esso, ripetiamolo fino alla sazietà, era già trovata nel primo quarto del quattrocento ».

*

Questa superba affermazione non è che la semplice espressione di una realtà innegabile. Ma questa genialità del creatore fiammingo, che stupisce per la sua spontaneità e per la sua subitaneità gli storici dell'arte, non ebbe mai nella pittura di cavalletto l'espressione sovrana, potente, perfetta e inimmaginabile che essa aveva assunto nelle pagine dell'umile volume che

avrebbe dovuto esser conservato con terrore riverente in una cassa blindata, e che esposto in una vetrinetta da poche lire è divenuto un pugno di carbone.

A Dresda, dinanzi al trittico di cui si parla, come a Berlino dinanzi alla *Crocifissione* ed ai pannelli del polittico, come a Parigi dinanzi alla *Vierge au Donateur*, io non ebbi che un'impressione sola: che nessuno dei fondi di paese dell'opera vaneyckiana era paragonabile per la vastità della visione, per la sapienza della composizione, per l'intensità della rappresentazione, per il mistero della tecnica, per la freschezza del colore alle quattro pagine capitali del codice di Torino; in esse la poesia del paesaggio aveva detto l'ultima parola: senza lenocinii, senza artifizi, senza quinte scure, senza trasposizioni di toni: aveva conciliato l'esattezza della fotografia istantanea con la verità della luce e la poesia del colore. Quelle pergamene bruciate in una notte di gennaio a Torino erano un miracolo che nessuno mai potrà immaginare, perchè le povere e torbide fotografie, in cui i cieli sono scomparsi e i colori macchiati e confusi, non potranno mai darne alcuna idea: quell'incendio è stato il più gran delitto estetico che la malignità della sorte e l'incuria degli uomini potessero commettere nel campo dell'arte; perchè se domani bruciasse la *Gioconda*, le fotografie ci potrebbero sempre dare il senso della sua bellezza, mentre nessuna fotografia dirà mai che cosa fosse il paesaggio di Uberto Van Eyck.

Parlando delle *Très riches Heures* del Duca di Berry, opera di Pol de Limbourg e dei fratelli Hermann e Jehannequin, dipinte anch'esse prima del 1416, Henry Martin (1) dice che « sfidano qualunque de-

(1) Les peintres des manuscrits et la miniature en France.

scrizione. Voltare le pagine di questo libro è come visitare un museo di capolavori...; dinanzi a simili pagine ci si stupisce che quattro secoli siano stati ancora necessari perchè il paesaggio abbia avuto i suoi Millet, i suoi Daubigny, i suoi Troyon ». Eppure le ricchissime Ore di Chantilly stanno a quelle perdute di Torino come i Limbourg stanno ai Van Eyck, come gli ingegni al genio. E se ne avvede il Martin: « Nondimeno non so — egli aggiunge — se in questo periodo ci siano stati pittori più realisti e più veri degli autori di alcune miniature delle *Ore di Torino.* Non c'è forse quadro più impressionante di quello che in quel volume rappresentava il Conte di Olanda, Guglielmo IV di Baviera Hainaut... Figure dalla fisionomia straordinariamente espressiva, cavalli la cui bocca socchiusa mordeva il morso, paesaggio pieno d'aria e di luce: non si potrebbe immaginare una scena più viva e meglio composta. Ahimè, perchè mai tutto ciò dovette scomparire nel deplorevole incendio del 1904! ».

Fino ai primi anni del quattrocento la pittura dei miniaturisti fiamminghi era fortemente sottoposta all'influenza italiana, alla pittura di Giotto e dei Sienesi. Jacquemart de Hesdin nelle *Grandes Heures* del duca di Berry ricorda Lorenzetti, i Limbourg nelle *Très riches Heures* rivelano l'influenza di Orcagna (1). Contro questa influenza italianeggiante si leva Uberto Van Eyck. Egli riconduce l'arte fiamminga a un puro naturalismo: elegge a maestro, non più le opere italiane, ma la sola natura.

---

(1) Louis Dimier, *Les primitifs Français.*

*

Prima del 1416 Uberto Van Eyck aveva creato perfetto il paesaggio moderno. Sette anni dopo Gentile da Fabriano dipingeva la graziosa e preziosa ma ancora ingenua e impacciata *Adorazione dei Re Magi*; vent'anni più tardi Pisanello non sapeva dare alle energiche figure della sua leggenda di San Giorgio che uno scenario teatrale di torri e di cuspidi prive di qualunque verità di prospettiva e di ambiente; e Masolino dipingeva a Castiglione Olona un paesaggio di cartapesta e l'Angelico le sue graziose, ma puerili campagne: cinquant'anni dopo Benozzo Gozzoli concepiva ancora il paesaggio come una rappresentazione convenzionale e infantile: cipressi a pan di zucchero come quelli dei presepi, montagne tonde, sentieri torti come serpi. Ma non occorre pensare ai primitivi: nè Ghirlandaio, nè Mantegna, nè Bellini, nè Giorgione ebbero mai un sospetto di quella verità: nemmeno l'innamorato della natura, il disegnatore formidabile, il divino Leonardo vi giunse: i suoi fondi sono scenari di convenzione appetto alla natura vaneyckiana. Ma non basta. Ruysdael, Hobbema, Claude Lorrain, Gainsborough, Constable sono manieristi accademici in confronto. Il segreto di quella umiltà miracolosa dinanzi al vero era perduto nella stessa Fiandra. Pochi anni dipoi Roger van der Weyden, Hugo van der Goes, Memlinc non l'avevano più ritrovato.

La stessa cosa avvenne nel realismo figurativo. Se Uberto aveva recato il realismo paesistico alla sua eccellenza suprema, Giovanni compieva con ingegno ugualmente profondo, ma meno libero e audace, ugual sforzo con la figura umana. Dipingendo il mercante

fiorentino Giovanni Arnolfini e la sposa nella camera nuziale, nel quadretto che sta alla *National Gallery* di Londra, dava il modello insuperabile del realismo borghese e del quadro di genere. Tutto il realismo moderno è già contenuto in ispirito, in forma, in colore in questa tavola, ma con la perfezione tecnica che i moderni non sanno più che sia. Nessun Terburg, nessun Pieter de Hoogh, nessun Metsu è andato più oltre. Il misterioso Vermeer soltanto farà un passo più innanzi, avvolgendo, con inimitabile tecnica, le cose in un più magico viluppo atmosferico, in una più diffusa luce. Ma non basta. Un quadro perduto e che conosciamo soltanto attraverso una tela di un secentista di Anversa, Willem van Haecht, ci mostra un altro ardimento di Giovanni. È una donna nuda che, assistita dalla cameriera, fa la sua toeletta intima: guardandolo, vien da pensare a Manet e a Degas. I mille quadri moderni di nude che fanno il *tub* hanno un antecedente preciso in quel quadro della prima metà del quattrocento. E ne dipinse anche un altro. Bartolomeo Facio nei *De Viris illustribus* narra di aver visto presso un cardinale Ottaviano un quadro di Giovanni raffigurante certe donne nude che uscivano dal bagno e si riflettevano in uno specchio.

*

Che cosa mancò a quei due genî per soverchiare i loro emuli italiani? Un più alto senso della bellezza fisica? No. Mancò attorno a loro una società umana più civile e colta, mancarono sopratutto i bei modelli italiani, mancò il ritmo armonioso respirato nella bellezza classica. Due artisti che dipinsero con così mirabile evidenza la bellezza delle piante, delle

erbe, delle rocce, dei cieli, che sentirono così potentemente la poesia del paesaggio, avrebbero sentito ugualmente la poesia della bellezza fisica. Mancò loro una razza armoniosa. Umili amanti del vero rappresentarono quella che avevano attorno: quei brutti uomini dalla testa piatta e dalle facce volgari; quelle donne dal capo rotondo come una zucca, dal ventre gonfio e dalle gambe magre; dipinsero qual'era, quella razza anatomicamente infelice che doveva pesare poi tanto nell'arte di Cranach, di Dürer, di Holbein non chè di Rubens e di Rembrandt. E inoltre due uomini, perquanto genî, non possono in cinquant'anni creare un'arte dalle fasce e recarla alla sublimità. *Als ich kann* era la divisa che Giovanni scriveva sui suoi quadri: « *quanto posso* ». Quei due fratelli fecero da soli in pochi decenni ciò che venti ingegni e genî italiani non riuscirono a fare in cento anni.

Non giunsero alla generalizzazione ideale, alla bellezza più che caratteristica. Non vi potevano giungere? Goethe dice in uno dei suoi epigrammi: « Come può Giovanni Van Eyck misurarsi con Fidia? Bisogna, secondo me, dimenticare l'uno dinanzi all'altro ». No: Nell'*Arresto di Gesù* del codice di Torino v'era una figura corrente che sembrava del Botticelli; nella *Crocifissione* v'era una donna ammantata di nero così grandiosa nella mossa statuaria da sembrare disegnata dalla sublimità di Fidia. Potevano andar più oltre, ma essi soli lo potevano, e la vita è breve. Un epigono, un grande pittore, Hugo van der Goes, cinquant'anni dopo la morte di Giovanni, impazzì, e la leggenda dice che fosse per l'angoscia di non poter raggiungere quella misteriosa eccellenza.

Fiamminghi e Italiani nel Rinascimento.

Sugli albori del Rinascimento due scuole pittoriche si contesero il campo: la fiamminga e la toscana; diverse di attitudini, di tendenze e di risultati: meravigliose entrambe per una straordinaria fioritura di genialità. A settentrione i Van Eyck alzavano di un tratto l'umile opera dei miniaturisti francesi e fiamminghi ad un'altezza d'arte che non fu superata; al sud Masaccio scriveva sulle pareti della cappella Brancacci il cànone della nuova pittura a cui tutta una generazione di artisti doveva ispirarsi. Ma quelle due scuole opposte non fiorirono isolatamente: avvennero fra l'una e l'altra imprestiti e scambi. Dapprima, verso la metà del quattrocento, fu la pittura fiamminga a diffondere la sua influenza sull'italiana: verso gli ultimi anni del secolo e sull'inizio del seguente le parti si invertirono; l'arte italiana conquise le Fiandre e le travolse irresistibilmente nella sua orma.

Uno studioso belga, il Mesnil, si è dato in un libro recente a investigare il problema di quegli scambi e le ragioni di quell'alterna vicenda, e l'ha fatto con molta acutezza e con grande spirito di equanimità (1). I problemi di questa natura non sono molto amati dalla critica d'arte moderna, tutta affaccendata nella sua paziente e minuta opera di investigazione biografica e cronologica; e nondimeno sono i più im-

---

(1) Jacques Mesnil, *L'art au Nord et au Sud des Alpes à l'époque de la Renaissance.* E. Van Oest et C., Bruxelles, 1911.

portanti, perchè mirano a definire l'essenza stessa di una fioritura artistica e a stabilirne il valore non solo estetico, ma umano, non solo locale ed etnico, ma universale.

*

L'influenza della pittura fiamminga sulla pittura italiana del primo rinascimento è oramai nota e riconosciuta. I quadri fiamminghi erano singolarmente stimati in Italia e ricercati dai collezionisti. Il nome di Giovanni Van Eyck vi era noto e celebrato. Bartolomeo Facio nei suoi *De viris illustribus* lo dice senz'altro il più grande pittore del secolo, e cita buon numero di quadri suoi e di Roger van der Weyden come esistenti nelle raccolte dei principi e degli amatori d'arte italiani. Il re di Napoli Alfonso d'Aragona mostrava una spiccata predilezione per la pittura fiamminga. Questo gusto non era fondato soltanto sulle opere trasmigrate fra noi. Negli anni 1449-1450 Roger van der Weyden aveva fatto un viaggio in Italia e dipinto quadri pei signori di Ferrara, di Firenze e di Milano. Giusto di Gand godeva pochi anni di poi il favore del Duca di Urbino; Ugo van der Goes dipingeva nel 1476 per incarico di Tommaso Portinari, agente dei Medici a Bruges, il grande trittico dell'adorazione dei Pastori che dall'Ospedale di Santa Maria Novella, a cui fu destinato, è passato in questi ultimi anni al Museo degli Uffizi.

Non è il caso di far congetture intorno all'influenza operata da quest'opera meravigliosa sugli artisti toscani, da questo vivente manifesto dell'arte fiamminga venuto a installarsi nel cuore della scuola rivale. Se già non avessimo l'attestazione degli storici del tempo

sulla profonda impressione e sulle vivaci discussioni suscitate, ne avremmo la prova diretta nell'ispirazione che ne derivarono Piero di Cosimo, Fra Bartolomeo e Mariotto Albertinelli. C'è di più: Domenico Ghirlandaio nel dipingere l'*Adorazione dei Pastori* che è all'Accademia fiorentina, ne trasse addirittura il gruppo dei tre pastori adoranti.

Il Mesnil parte appunto da questo riscontro e cerca di stabilire il carattere differenziale delle due opere: non c'è che da sottoscrivere al suo esame. Ciò che colpisce innanzi tutto nell'opera del fiammingo è la unità, un'unità ideale, un'unità di sentimento: essa sorge dall'emozione religiosa che emana da tutta l'opera: l'arte non è stata che lo strumento di una espressione di fede. Come tale essa rapisce la nostra sensibilità moderna: ma era questa intima emozione quella che colpiva gli italiani del quattrocento?

Bisogna distinguere. Il popolo forse, e senza forse, ne fu rapito. Il popolo cerca nell'arte la commozione, e il popolo toscano del quattrocento univa il cinismo e lo scetticismo morale alla più profonda pietà religiosa. Ma non fu certo questa virtù quella che attrasse gli artisti. Nei dialoghi attribuiti a Michelangelo dal portoghese Francisco de Hollanda il punto di vista estetico italiano è esposto con una chiarezza brutale. « La pittura fiamminga — avrebbe detto Michelangelo a Vittoria Colonna — piacerà in genere ad ogni uomo pio assai più che la pittura italiana. Questa non farà versare una sola lagrima, quella ne farà spargere molte, ma questo risultato sarà dovuto non al vigore ed all'eccellenza della pittura, ma alla bontà dell'uomo pio. La pittura fiamminga piacerà alle donne, sopratutto, alle vecchie ed alle giovani, come ai monaci, alle monache e a qualche nobile signore sordo alla vera

armonia. In Fiandra si dipinge di preferenza, per produrre un'illusione dell'occhio, sia oggetti piacevoli, sia figure di cui non si possa dir male, come santi o profeti. In genere si tratta di vesti, di case, di campi verdi, di alberi frondosi, di fiumi e di fonti, di paesaggi sparsi di figure. E benchè tutto ciò soddisfaccia l'occhio di certa gente, non ci si vede nè verità, nè ragione, nè arte, nè simmetria, nè proporzione, nè intelligenza nella scelta, nè grandezza, infine nè corpo, nè nerbo ».

È .un giudizio crudo, in parte frettoloso ed ingiusto, ma che definisce nettamente due tendenze. Per i fiamminghi il quadro religioso era innanzi tutto opera di sentimento, per gli italiani era opera di armonia. Per essi una scena biblica non era che un pretesto ad una piacevole emozione estetica. Basta confrontare i due gruppi dei pastori adoranti del Van der Goes e del Ghirlandaio. I primi sono veri pastori umilmente commossi ed inteneriti alla vista del divino fanciullo: i secondi sono borghesi fiorentini travestiti da contadini che posano dignitosamente o fanno gesti convenzionali di un patetico teatrale. Il bambino stesso che in Van der Goes è un vero neonato, nel Ghirlandaio è un putto ben tornito di qualche mese di vita.

Se la suggestione emotiva fosse il fine supremo dell'arte, la palma andrebbe di diritto alla pittura fiamminga. Essa è veramente un'arte che subordina il piacere sensuale della forma all'espressione psichica, che studia la natura con un'umiltà perfetta e la evoca con una sapienza insuperata. Ma nella traduzione artistica dell'emozione debbono entrare altri elementi: l'arte dev'essere innanzi tutto opera d'armonia, ed è per l'innato senso dell'armonia che l'arte italiana vinse la fiamminga.

*

Il Mesnil ne studia acutamente le cause, le quali sono varie, e le indica quali io ebbi a indicare e con gli stessi esempi e le stesse parole da me usate nell'esaminare, pagine addietro, l'arte dei Van Eyck a proposito del libro del Durand-Gréville. Cause etniche innanzi tutto. La razza italiana forniva agli occhi ed al pennello dell'artista una educazione e modelli incomparabilmente superiori a quelli fiamminghi. Basta confrontare l'*Adamo ed Eva* di Masaccio all'*Adamo ed Eva* del Van Eyck nel polittico di Gand. La meravigliosa sapienza del maestro fiammingo, non poteva fare di quel barbuto borghese e di quella donna panciuta che due capolavori di ritratto naturalistico: non l'evocazione della prima coppia umana. La bruttezza, sopratutto femminile, della razza fiamminga ed olandese, che apparirà fin nelle opere di Rubens e di Rembrandt. In secondo luogo cause storiche di cultura: la sopravvivenza dei modelli plastici dell'arte greco romana, esempi imperituri di euritmia; in terzo luogo l'uso dell'affresco che escludeva il minuto naturalismo a cui erano naturalmente chiamati gli artisti del settentrione, alluminatori di libri d'ore e dipintori di quadri da altare o da casa; dell'affresco che per le sue dimensioni, per la sua tecnica e pel suo scopo spingeva naturalmente alla composizione ideale ed allo stile sintetico; infine la natura stessa della razza, più sensibile alle armonie esteriori e sensuali della forma che non alle armonie interne dello spirito, e più curiosa dei problemi geometrici, quali la prospettiva lineare, che non dei problemi empirici, quali la prospettiva aerea.

*

È curioso e piacevole seguire il Mesnil nel suo esame comparativo delle pitture di Masaccio e del polittico di San Bavon; della *Presentazione* del Memling e della *Circoncisione* del Mantegna. La sua conclusione è esplicita: l'arte italiana vinse perchè era superiore, ed era superiore perchè pur essendo più povera di sentimento vero era più intensa di espressione formale, perchè possedeva *lo stile*, vale a dire il senso della semplificazione ideale e della sintesi, della scelta armoniosa e della bellezza, perchè ai problemi d'anima, immobili, preferiva i problemi di azione, potentemente agitati, perchè infine aveva innato il senso che l'arte non può essere semplice riproduzione della realtà, ma creazione estetica che solo nel risultato armonioso trova le sue ragioni.

Giunti a queste conclusioni, ne dovrebbe sorgere la conseguenza che la Fiandra sull'inizio del cinquecento avrebbe dovuto dalla trionfante arte italiana ricevere un impulso fecondo. Senonchè accade proprio l'opposto. Nulla fu più sterile della pittura fiamminga latineggiante. Riuscirono a salvarsi dal disastro soltanto coloro che lungi dalla « grande arte » seguirono vie non tocche dal Rinascimento: ma non ci volle meno di un sécolo perchè il genio pittorico fiammingo si rialzasse dalla sua abbiezione.

*

In verità la conclusione dovrebbe esser un'altra. Al realismo fiammingo son mancati spesso, se non nei Van Eyck, nei loro seguaci, il senso della bellezza

pura e dell'armonia, la sintesi ideale, la scienza della prospettiva e della composizione; ma alla pittura italiana del rinascimento, ricca di queste virtù, mancò quasi sempre il cardine di un'emozione intima, ingenua, sincera e persuasiva. Quella fu troppo umilmente ligia alla natura, questa la natura troppo spesso noncurò o deformò: l'una fu troppo realtà e l'altra fu troppo arte. E d'altra parte non bisogna dimenticare che l'inferiorità fiamminga, vera in confronto dell'arte del rinascimento, non appare più tale guardata dal punto di vista dell'arte moderna. La ricerca dell'emozione intima e dell'espressione fa preferire, a noi moderni, i pittori colpevoli di ben maggiori errori di prospettiva e di bellezza pura di quanto non fossero i fiamminghi, alla schiera dei decoratori che compongono i loro quadri con le regole armoniose del rinascimento. Nè bisogna dimenticare il paesaggio. Se il Mesnil non avesse ignorato il distrutto *Libro d'ore* di Torino, di che si duole, avrebbe veduto il paesaggio moderno, completo, perfetto ed insuperabile, esistere in Fiandra quando gli italiani tracciavano ancora i loro sfondi puerili.

Dice bene il Mesnil che il pericolo che minacciava gli artisti italiani fu questo: « una certa mancanza di « sincerità artistica, la quale fa sì che invece di inter- « rogare la natura, l'artista si accontenta di scegliere « nel suo repertorio di forme, una forma che sia « press'a poco simile alla figura od all'oggetto che « deve rappresentare, o corrisponda più ad un'idea « convenzionale che generalmente se ne ha che non « alla realtà. Difetto che dà origine allo « spirito ac- « cademico » che sostituisce sempre forme conven- « zionali a quelle reali ». È un'osservazione che dalla pittura del rinascimento si può estendere a tutta l'arte

italiana, anzi alla natura artistica italiana stessa. Siamo d'accordo, che dato un sentimento sincero (Dante, Michelangelo, Leopardi) in nessuna terra possa estrinsecarsi in forme più idealmente armoniose: è proprio un peccato che i sentimenti sinceri siano fra noi così terribilmente rari.

LE LACUNE DI UN GIGANTE.

L'anima moderna è irresistibilmente affascinata dalla figura di Leonardo. Ci torna sopra con inesausto amore, ne mette in luce tutti gli aspetti, ne indaga tutte le manifestazioni, non può strapparsi a lei. Quell'ingegno enorme l'avvince di stupore, la esalta di entusiasmo, la inquieta con la sua vastità. Ed è ragione. Leonardo è fra i grandi artisti del passato, colui, che, per spirito e per tendenza ideale è più vicino a noi: ora, sia pur grande la bellezza di un'opera d'arte, sia pur potente una manifestazione di energia, nulla ci attira in un antico come la sua modernità, perchè essa non solo ci rende più accessibile il suo spirito, ma affratella le nostre anime e lusinga il nostro orgoglio. In un precursore noi ammiriamo noi stessi, ritroviamo nei problemi che lo hanno preoccupato il nostro stesso tormento, abbiamo la conferma della superiorità della nostra visione, della maggior complessità della nostra vita. Omero, Fidia, Dante, Raffaello, Michelangelo, sono da noi studiati storicamente, collocati nel loro clima storico, ammirati nel loro ambiente, già antico per le nostre anime: ma Leonardo, no: Leonardo è fra noi: il suo spirito ci sembra vivere nel nostro tempo, ed il nostro entusiasmo non ha bisogno di uno schermo arcaico per dare il giusto colore alla sua figura: essa balza gigantesca fra i nostri stessi studî, palpita dei nostri stessi amori, anela alle nostre stesse conquiste.

*

L'opera di Leonardo aveva suscitato nei contemporanei stupore ed ammirazione profonda. Quei « mirabili studi fatti con tanta disciplina » pei quali Francesco I aveva detto al Cellini « che non credeva mai che altro uomo fosse nato al mondo che sapesse tanto quanto Leonardo, non tanto di scoltura, pittura e architettura, quanto ch'egli era grandissimo filosofo » non potevano non destare reverenza; ma forse destarono più reverenza che simpatia e consentimento.

Già pochi decenni appena dopo la sua morte il Vasari raccoglieva come verità la leggenda che sul punto di spegnersi, essendo entrato il re nella stanza, Leonardo, alzatosi a fatica sul letto, avesse riconosciuto contrito « quanto aveva offeso Dio e gli uomini del mondo, non avendo operato nell'arte come si conveniva ». A un puro pittore come il Vasari ed ai suoi pari quell'attività consacrata alle scienze doveva logicamente apparire come una offesa a Dio che così stupendi doni di genialità artistica aveva largito a quell'ingegno, ed agli uomini che ne attendevano maggiori meraviglie. Quella vita solitaria e selvatica tutta dedita all'analisi insaziabile ed infaticabile di tutte le forme della natura ed all'indagine delle sue leggi dovette apparire bizzarra e incomprensibile: « e tanti furono i suoi capricci che filosofando delle cose naturali attese a intendere la proprietà delle erbe, continuando ed osservando il moto del cielo, il corso della luna e gli andamenti del sole ». Quell'instancabile attività dello spirito che si volgeva alla natura con una curiosità ed un amore così intensi da non consentirgli di trascurarne alcuna parte lo fece sembrare

ai contemporanei « vario ed instabile », e « spinto da naturale leggerezza e volubilità di talento » a cose sempre nuove.

Quest'immagine dell'artista di meraviglioso ingegno, ma bizzarro e svogliato e distratto da capricci continui per questo o quel ramo dello scibile, dell'uomo che dava « opera forte alla geometria, impazientissimo al pennello », è quella che rimase nella tradizione e nella convenzione letteraria per secoli e secoli. E si comprende. Quei suoi innumerevoli volumi che soli avrebbero potuto attestare la serietà del suo studio e il segreto ardore della sua mente, erano stati smembrati, trafugati, dispersi: soltanto una minimissima parte, il *Trattato della pittura*, e più tardi quello *Sul moto delle acque*, avevano veduto la luce in compilazioni frettolose e inesatte: occorre che scorrano trecent'anni, è necessario giungere all'alba dell'ottocento perchè le prime pubblicazioni parziali dei codici rivelino al mondo moderno la potenza di quella mente e la vastità del suo sforzo.

*

Allora accade una naturale reazione: la grandezza dell'artista è quasi sopraffatta da quella dello scienziato che si rivela agli occhi stupefatti dei moderni. Ingegneri, biologi, naturalisti, meccanici, idraulici, anatomisti, geologi, trasecolano dinanzi a quei fogli in cui sono gettati alla rinfusa tesori di potenza analitica e di genialità inventiva; dinanzi all'uomo che inventa il tornio per gli ovali e la sospensione cardanica, il compasso di riduzione e lo specillo chirurgico, lo scafandro e il salvagente, la trivella pei pozzi e le macine coniche, le trombe e le ruote a cassette, le macchine

per laminare e quelle per far le lime, i podometri e gli anemoscopi, il paracadute ed il propulsore ad elica, i sottomarini e gli aeroplani, così che il Favaro potè affermare « non esservi stato artificio meccanico al quale non abbia pensato e non abbia in qualche modo perfezionato »; all'uomo che intuisce l'infinità dello spazio e la pluralità dei mondi, che precorre Copernico nel combattere la teoria geocentrica, che spiega la luce cinerea della luna, e il « moto causa d'ogni vita », il principio delle velocità virtuali e la legge di inerzia, la legge della filotassi delle piante e l'eliotropismo dei rami, che scopre la natura dei fossili e le tramutazioni geologiche; all'uomo che nei cento e venti libri dell'*Anatomia* inizia la prima completa rappresentazione grafica del corpo umano con disegni di meravigliosa precisione e di bellezza senza eguali.

Questa ammirazione sconfinata e legittima degli scienziati moderni per il più grande dei precursori, ammirazione che è andata e andrà crescendo quanto più larga e precisa sarà la conoscenza dei documenti del colossale sforzo di quel « divinissimo spirito », non è andata di pari passo con l'intelligenza dell'artista, dell'uomo e della sua anima.

*

Cominciò la critica d'arte con lo sbattezzare non poche delle opere che tradizionalmente gli erano attribuite, e col farne onore a discepoli troppo minori di lui. Gli tolse la *Madonna Litta* e il *Musico* dell'Ambrosiana, il *Ritratto di Beatrice d'Este* e la *Belle Ferronière*, il *S. Giovanni*, del Louvre e la *Donna dall'ermellino*, per non parlare che delle maggiori. Nè più propizia gli fu nei tempi moderni la critica

psicologica, così che il Solmi potè giustamente protestare contro quella che egli chiamò « la falsificazione storica » del carattere di Leonardo. Aveva annotato nei suoi quaderni, senza commenti, la morte del padre? Per un antropologo lombrosiano ve n'era d'avanzo per dimostrarne la « scarsa sensibilità affettiva ». Ricordava, pur senza commenti, la caduta del suo protettore Ludovivo il Moro? L' « insensibilità » era evidente. Aveva preso nota nelle sue carte del colore delle vesti di un appiccato o dei furti dei domestici? Era « la freddezza del clinico » dinanzi al caso patologico.

*

Eppure quell'uomo che ci si volle dipingere come scarso d'affetti ed insensibile ai dolori, come un « gaudente egoista », un olimpico indifferente tutto chiuso nella torre d'avorio del suo pensiero, aveva la gentilezza francescana di riscattare dai contadini gli uccelli in gabbia per renderli alla libertà; quell'insensibile ricusava di divulgare il segreto del suo sottomarino « per le male arti degli uomini li quali userebbero li assassinamenti nei fondi dei mari », quel freddo clinico, parlando della crudeltà dell'uomo feroce contro i suoi simili, distruttore delle selve e degli animali, esclamava « O mondo! com'è che non t'apri a precipitarlo nell'alte fessure di tuoi gran baratri e spelonche, e non mostrare più al cielo sì crudele e spietato mostro? ». E non basta. A quest'uomo Benedetto Croce negava l' « universalità » della mente, riducendola a « bilateralità di attitudini di pittore e di scienziato naturalista », e, non perdonandogli di aver definito « bugiarde » le « scienze mentali » e di

aver deriso coloro che si travagliano nel cercare « l'essenzia di Dio e dell'anima e simili » come di cose che sfuggono ai nostri sensi e di cui ci possono essere noti soltanto gli effetti, gli negava con alquanto sussiego la mentalità filosofica, perchè, secondo lui, la filosofia naturalistica non è filosofia; e gli rifiutava anche la « coscienza intellettuale dell'attività creatrice dell'artista », perchè Leonardo aveva la dabbenaggine di credere che all'artista per concretare l'immagine della sua mente fosse necessaria « la scienza della pittura » concepita come scienza astratta di luci e di ombre, di linee e di colori, vincolo assurdo per quella estetica crociana che è la inconsapevole ma logica base del futurismo.

*

V'è un appunto più serio che si può muovere a Leonardo, ed è quello che è stato formulato da un suo appassionato celebratore, dal Péladan: « Leonardo — egli dice — è il Don Giovanni della conoscenza. Come il seduttore di Mozart vorrebbe possedere tutte le donne, Leonardo ha voluto tutto sapere, e ha tutto saputo; senza alcun profitto nè per sè nè per noi. Per scriver bene in una lingua, non bisogna parlarne altre: nessun grande scrittore fu poliglotta: il cardinal Mezzofanti che sapeva venti lingue non ha lasciato una sola pagina degna della letteratura italiana. Il genio per manifestarsi deve concentrarsi in un solo modo di espressione. Non si concreta il proprio verbo che con un solo procedimento. Michelangelo pittore e scultore, Bramante pittore ed architetto, Wagner poeta e musico sono anomalie. Nondimeno le arti del disegno sono così strettamente unite che idealizzare la bellezza

sopra una superficie piana o in rilievo sono problemi assai prossimi. Ma la macchina per filare, la macchina per laminare, le fonderie di cannoni? Che ci importano la balistica di Leonardo e le sue ricerche di pirotecnico e le sue bombarde a retrocarica?... Ciò che fu scoperto da Leonardo sarebbe stato scoperto da altri: ciò che ha disegnato poteva esser disegnato solo da lui... I suoi studi sull'organografia delle piante sono stati completati, ma nessuno ha disegnato uno stelo, una foglia come lui. Lasciamo da parte per lo stupore dei secoli questi manoscritti di un dottor Fausto. Il disegno di Leonardo, il modellato di Leonardo, l'anima di Leonardo, ecco le meraviglie che bisogna ammirare senza riposo. Questo disegno, questo modellato, questo sentimento assurgono ad una bellezza così sottile che creano un'estetica nuova ».

Ed è vero. L'immenso sforzo di Leonardo gli consentì di precorrere da solo in infiniti campi le scoperte di una moltitudine di studiosi; ma ad esse non era indispensabile il suo ingegno, nè le sue scoperte, sepolte nei manoscritti, furono utili all'umanità ed ai successori. Quel tempo e quello sforzo egli li sottrasse ad una genialità di creazione artistica di cui egli solo era capace, che non fu più raggiunta e che forse non sarà più. Noi potremmo ignorare senza nostro danno le sue scoperte scientifiche, ma non la poesia senza pari della *Gioconda* e della *Vergine delle Rocce*; e nulla può confortare il nostro rimpianto delle opere uguali e maggiori che egli avrebbe potuto compiere se tutto il suo sforzo si fosse concentrato nell'arte.

Come mai Leonardo, ricco di una sensibilità così profonda, dotato di mezzi di espressione come nessuno, tralasciò la creazione artistica di capolavori che nessun altro avrebbe potuto produrre, per disperdere

le sue forze in una ricerca scientifica, meravigliosa certo in un uomo solo, ma che sarebbe stata agevole, come fu, a mille altri? Nessuno poteva dipingere un'altra *Gioconda*, ma mille poterono studiare gli attacchi dei muscoli e l'inserzione delle foglie. Fu incoscienza della propria grandezza sentimentale, della propria superiorità artistica, che gli fece trascurare l'arte in cui era senza uguali per trarlo alla scienza in cui infiniti uguali poteva trovare? Benedetto Croce ha creduto di trovarne la ragione, sebbene egli non ne abbia tratto tutte le conseguenze logiche (1).

*

Il Croce studia Leonardo filosofo, e senza nessuna esitanza gli nega la capacità filosofica. Riconoscendo i suoi grandissimi meriti come indagatore della natura fisica, il Croce si domanda se Leonardo, come ha il suo posto nella storia dell'arte e in quella del pensiero, l'abbia anche nella tradizione spirituale che dal pensiero ellenico attraverso il neoplatonismo e il cristianesimo vien sino all'idealismo germanico, e dimostra come egli vi sia estraneo. « Egli è tutto vòlto a osservare e a calcolare: verso l'osservazione e il calcolo effonde ogni suo entusiasmo ». Leonardo non cerca la verità interiore, ma quella esterna. « Se i filosofi celebrano la potenza dello spirito, egli celebra quella dei cinque sensi; e si potrebbe dire che ciò che veramente adora, non è lo Spirito, ma l'occhio: il più nobile, il più degno dei sensi: *finestra dell'umano corpo, per la quale l'anima specula e fruisce*

(1) Leonardo da Vinci, *Conferenze fiorentine*. Milano, Fratelli Treves Editori, 1910.

le bellezze del mondo ». Chi celebra così l'occhio, dice il Croce, vuol celebrare l'esperienza, o per meglio dire la conoscenza del fenomeno. Leonardo è perciò « tutto chiuso nella matematica, nella fisica, nella cosmografia, nell'astronomia, con la più completa indifferenza verso problemi d'altra sorta, e affermante energicamente questa sua indifferenza, quasi per proteggere l'attività che gli è cara da distrazioni ed errori ». Il Croce osserva come Leonardo non avesse « vivace conoscenza intellettuale dell'attività creatrice dell'artista, dell'interiorità che si concreta nell'opera, della fantasia che è la vera genitrice dell'arte », nota che sembra sopratutto « sfuggirgli il carattere lirico e passionale della creazione artistica onde consacra alcune pagine a combattere quei pittori, che mettono se stessi nella loro opera ». Il Croce da questa osservazione trae la conseguenza che Leonardo non raggiunse veramente con l'intelletto l'essenza della pittura in quanto arte.

*

Quante volte m'è accaduto di pensare all'opera artistica di Leonardo sempre mi ha colpito il dissidio fra il profondo ingegno e il ristretto campo d'azione ideale delle sue figurazioni. Quando nella storia dell'arte ci incontriamo in un gigante, sia Omero o Eschilo o Dante o Michelangelo o Shakespeare o Goethe o Wagner, siamo certi di trovare nella sua opera il poema tragico dell'umanità, l'uomo affrontato col Fato e con la natura; in Leonardo no. Egli ci offre alcune rappresentazioni serene, squisitissime di psicologia fisionomica, ma limitate di azione e prive di ogni essenza tragica: questo meraviglioso uomo

che riuniva nella sua figura la bellezza e la forza, che spezzava fra le mani un ferro di cavallo, non sembra sentire nell'arte che l'idillio soave. Idillio è la Vergine delle Rocce, idillio il gruppo della Madonna e Sant'Anna, idillio la Leda, idillio il San Giovanni. Se disegna come nessuno il corpo in movimento, se vi dà opera come nel cartone della Battaglia d'Anghiari e nei mille schizzi di combattenti dei suoi disegni, la sua è una rappresentazione pittoresca, un'esercitazione tecnica, non l'espressione di una tragedia ideale. Ci è impossibile immaginarlo autore di un poema tumultuoso e tragico come la vòlta della Sistina, in cui le supreme virtù di un artefice non sono che lo strumento di una visione interiore immensa e sublime. Questo gigante sembra non aver bisogno che di una espressione di grazia e di soavità. Egli ha creato un tipo stupendo, il tipo della donna o dell'androgine che sorride di un misterioso sorriso, il tipo che affascina i nostri occhi e le nostre anime moderne, ma non ci ha dato alcun poema tragico che riveli una grande anima di poeta. E volle veramente egli infondervi quanto vi vedono gli esegeti moderni: quel lume di anima, quella profondità di vita interiore che ci fa sognare? O non piuttosto vi fu condotto da uno squisitissimo senso pittorico: da quella « grandissima grazia di ombre e di lumi che s'aggiunge ai visi di quelli che seggono sulle porte di quelle abitazioni che sono oscure » ?

Se si pensa allo spietato realismo che lo infiamma, alla sua scarsa simpatia per la vita spirituale, ci sarebbe da crederlo. E forse in queste caratteristiche del suo ingegno e della sua anima è da cercarsi la ragione di aver amato assai più l'indagine scientifica che non l'arte. Lo studio umile, disinteressato, amoroso della natura gli fornì anche per l'arte il senso

dell'armonia, un senso di armonia che nessuno forse ebbe in così alto grado, e forse appunto la bellezza ed il fascino delle sue opere di pittura sorgono più da una prodigiosa armonia esterna di osservazione, che non da un lirismo interiore. Forse il pittore del mistero e dell'indefinibile, come lo chiamano e com'è per noi, fu il più oggettivo dei rappresentatori: forse egli solo giunse con l'umiltà dell'osservazione là dove non arrivano in genere che i creatori per intima virtù di fantasia.

A questi ragionamenti sembra opporsi un'opera capitale: *La Cena*. Sembra opporsi, ma li combatte vittoriosamente? Sarebbe lungo discorso. Forse esaminando intimamente questa composizione famosa senza lasciarci traviare dall'ammirazione tradizionale, potremmo scoprire in essa piuttosto qualità superbe di osservazione isolata che non il ritmo ideale di una scena tragica, ma ahimè, vi sono opere che non ammettono più l'esercizio della critica. Non si studia anatomia sopra un caro viso morente.

*

Eppure questa immagine di Leonardo è un errore. Vi è in Leonardo non un'affettività serena, ma un dramma. La contemplazione della vita e della natura non lo lascia impassibile, ma lo commuove profondamente. Quando, attraverso i frammenti del suo pensiero, ci si addentra nell'intimità di quella vita e di quell'ingegno, non si ha cuore di formulare l'accusa e il rimpianto, così grande è il dramma interiore di quello spirito incalzato dalla veemenza del suo amore per la natura a penetrarne i segreti ed a scoprirne le leggi, così retto è quell'ingegno, così austera e disin-

teressata è quella indagine, così tragico è quel sacrifizio d'ogni bene e d'ogni agio e della compiacenza più cara: la creazione della bellezza, all'unica ricerca del vero. E allora accanto all'artista, all'inventore ed al naturalista sorge l'immagine non meno grande del pensatore e dello scrittore.

*

Come nel disegno Leonardo è il più libero dei nostri artisti da ogni eleganza di scuola, il più umile dinanzi al vero e perciò il più moderno ed espressivo, così nello scrivere è, col Cellini e più di lui, uno dei pochissimi immuni dal manierismo letterario, « dall'artifizio umanistico che viziò la prosa del Rinascimento ». Quella sua dizione semplice, precisa, sobria, anticipò, come ben disse il Del Lungo, quella di Galileo, ma anticipa anche quella del Leopardi. V'è un sapore leopardiano, e non solo nello stile ma anche e più nel pensiero, in talune sue pagine: « La natura pare qui in molti o di molti animali stata più presto crudele matrigna che madre »... « L'uomo che con continui desideri sempre con festa aspetta la nuova primavera e sempre la nuova state, sempre e nuovi mesi e nuovi anni, parendogli che le desiderate cose, venendo, sieno troppo tarde, e' non s'avvede che desidera la sua disfazione ». Leonardo precorre il leopardiano verso della *Ginestra* quando vede il nostro mondo « simile a una minima stella la quale pare un punto nell'universo » e quando dinanzi ad una conchiglia fossile esclama: « O tempo, veloce predatore delle create cose, quanti popoli hai tu disfatti e quante mutazioni di Stati e vari casi sono seguiti, dopochè la meravigliosa forma di questo pesce qui morì per

le cavernose e ritorte interiora..... Ora disfatto dal tempo paziente giaci in questo chiuso loco; colle spolpate e ignude ossa hai fatto armadura e sostegno al sovrapposto monte! ».

Quando si incontrano di queste effusioni vien da pensare alla falsità della figura sotto la quale volgarmente Leonardo è stato raffigurato. Egli è stato contrapposto a Michelangelo, come l'uomo olimpico, sereno, impassibile all'uomo torvo, cruccioso, agitato dalle passioni. Eppure in questi frammenti egli si mostra in ispirito assai più vicino che non si creda al rivale. Anche Michelangelo vecchio rimpiangeva con amare parole il tempo perduto e dalla considerazione della vanità del mondo era condotto a rifugiarsi nell'amor divino, e rinnegava l'arte sua come impotente a saziare la sua sete: « Onde l'affectuosa fantasia, che l'arte mi fece idol e monarca, conosco or ben com'era d'error carca... Nè pinger nè scolpir fie più che quieti l'anima volta a quell'amor divino ch'aperse a prender noi in croce le braccia ». Ma Michelangelo aveva già espresso nell'arte il suo tumultuoso dramma interiore: Leonardo no. E la ragione ne può essere che in Leonardo la considerazione cosmica non concludeva a pessimismo scorato e a rinunzia dei beni della vita nella pace del sepolcro e nell'infusione in grembo alla divinità, ma a stupore, ammirazione e curiosità sempre nuova ed attiva. Michelangelo voleva rinunziare all'arte per darsi all'amore cieco di Dio, Leonardo vi aveva rinunziato per darsi tutto all'amore intelligente della natura: il dramma è la sua vita stessa.

V'è un frammento in cui la prosa si eleva a lirismo: « O mirabile necessità, tu con somma ragione costringi tutti gli effetti a partecipare della lor causa, e con somma ed irrevocabile legge, ogni azione colla bre-

vissima operazione a te obbedisce! Chi crederebbe che sì brevissimo spazio fosse capace delle spezie di tutto l'universo? O magna azione! Quale ingegno potrà penetrare tal natura? Qual lingua sia quella che displicare possa tal meraviglia? Certo, nessuna! questo drizza l'umano discorso alla contemplazione divina ». Leggendo queste parole come non ricordare i versi del poema del Goethe quando Fausto contempla il sogno del Macrocosmo? E veramente che cos'è Leonardo se non un Fausto, non della poesia ma della storia, l'uomo che anela d'infondersi in seno alla Natura e di penetrarne il segreto? E un Fausto più vero e più grande che tende alla conquista del suo sogno non per opera di magìa, ma di scienza, non attraverso misteriosi scongiuri, ma col più alto esercizio delle facoltà dello spirito?

IL VOLTO DI LEONARDO.

Che rari e malsicuri siano i documenti grafici che restano a darci idea del volto di Dante, è cosa che può destare dolore più che sorpresa: l'errabonda esistenza del poeta fuggiasco e l'indirizzo dell'arte del tempo suo, volta assai più all'idealità religiosa che non al realismo iconografico, ci spiegano ampiamente quel difetto e quell'incertezza; ma che quasi ugual cosa accada di un altro grande, di Leonardo, fiorito in un'età di attività artistica tanto più fervida e molteplice, circondato da altissima ed universale riverenza, pittore egli stesso, e qual pittore!, disegnatore di meravigliosa fecondità e di insaziabile curiosità per ogni aspetto naturale, è fenomeno che risveglia legittimo stupore.

Luca Beltrami, ben noto per altre felici indagini sulla vita e sulle opere di Leonardo, ha voluto anche recentemente (1) riprendere in esame la questione dei ritratti vinciani, e con persuasiva analisi è giunto alla conclusione che nessuna delle varie immagini, incise, disegnate, dipinte, che nei secoli si fregiarono del titolo di ritratti del Vinci (compreso il mediocre ritratto degli Ufizi), presenti caratteri di attendibilità, salvo una, il prezioso, notissimo disegno di Leonardo giunto in tempi non lontani e per vie alquanto oscure

---

(1) " Emporium „. Gennaio 1919.

alla Biblioteca Reale di Torino. In quel disegno mirabile avremmo veramente l'unica immagine autentica dell'uomo senza uguali.

Non v'è veramente, neppure per questa, la certezza assoluta. Leonardo non poteva avere più di sessantacinque anni e l'autoritratto ci mostra un vecchione venerabile quasi ottantenne, ma poichè le testimonianze, purtroppo indirette, ci dicono che egli nei suoi tardi anni aveva « i capelli lunghi e con le ciglia e la barba tanto lunga ch'egli pareva la vera nobiltà dello studio », possiamo assumere come autentica questa precoce vecchiezza.

Sgombrato il campo dagli altri documenti iconografici di nullo o di incerto valore, il Beltrami ha voluto ricercare se, prendendo come punto di partenza e come base della ricerca l'autoritratto torinese, non fosse possibile ritrovare nell'opera di Leonardo, e più precisamente nella mole dei suoi disegni, altre immagini in cui il pittore avesse ritratto se stesso; ed era confortato in quell'indagine da certe parole di Leonardo, là dove dice: « quella anima che regge e governa ciascun corpo si è quella che fa il nostro giudizio... ed è di tanta potenza tale giudizio ch'egli move le braccia al pittore e fagli replicare se medesimo ». Era un'ipotesi verosimile.

*

Quali sono le caratteristiche anatomiche del ritratto di Torino? Sono una fronte quadrata con arcate sopraccigliari sporgenti, occhi incassati, naso leggermente adunco con rilievo dell'osso nasale a metà della curva,

zigomi prominenti, guancie infossate, labbro inferiore sporgente, espressione accigliata e fiera. Il Beltrami non ha tardato a scoprire nei fogli dei disegni vinciani, e sopratutto in quelli in cui Leonardo studiava le proporzioni del corpo umano, un tipo virile che corrisponde molto bene a questi caratteri fisionomici, un tipo costante, e ne ha concluso con indubitabile rettitudine logica che secondo ogni probabilità Leonardo in quello studio di proporzioni ha preso a modello se stesso e ci ha lasciato in quelle figure dimostrative la tipica immagine del suo viso. Ma c'è dell'altro. Questi disegni, dei quali i più probativi sono due profili dell'Accademia di Venezia, mostrano una figura d'uomo tra i cinquanta e sessant'anni. In un altro notissimo disegno della stessa Galleria, quello in cui Leonardo inscrisse un nudo umano in un cerchio, il Beltrami ha riscontrato a ragione nella testa vista di fronte fra i capelli riccamente ondulati la faccia di quello stesso tipo altrove rappresentato di profilo, ed in quest'ultima immagine ravvisa il volto di Leonardo giovane, sbarbato e fiorente di forza e di gioventù.

L'ipotesi è lusinghiera e la logica del ragionamento, come ho detto, indubitabile. I dotti leonardisti diranno il loro parere, ma, aspettandolo, anche i non dotti possono fare qualche non inutile commento.

Fermiamoci al disegno di Venezia. Dunque questo viso fiero, duro, violento, profondamente scavato, dal cipiglio minaccioso, dalla bocca sprezzante e dura e quasi crudele sarebbe quello di Leonardo giovine? Si ha qualche disagio ad ammetterlo. Non risponde punto a quell'immagine del giovane che « con lo splendore dell'aria sua che bellissima era, rasserenava ogni animo mesto », dell'amabile cortigiano e del parlatore affa-

scinante che « con la parola volgeva al sì e al no ogni indurata intenzione », di quell'uomo che nascondeva la forza sotto una imperturbabile gentilezza e che all'ingiuria gratuita di Michelangelo sulla pancaccia degli Spini non rispondeva una sola parola, ma anzi arrossiva come una fanciulla. No, questo viso non risponde a quell'immagine di gentilezza serena. Ed è Leonardo stesso che vi si oppone. Che cosa dice infatti parlando delle fisionomie? Dice: « quelli ch'hanno le linee interposte fra le ciglia forte evidenti, sono iracondi » e « quelli ch'hanno le parti del viso di gran rilievo e profondità sono uomini bestiali e iracondi, con poca ragione », mentre « li segni, che separano le guancie da' labbri della bocca, e le nari del naso, e le casse degli occhi, sono evidenti, se sono uomini allegri e spesso ridenti; e *quelli che poco li segnano*, *sono uomini operatori della cogitazione* ».

*

Ma si può dire qualche cosa di più. Questo duro viso del disegno veneziano ha nella sua secchezza nervosa e tagliente un carattere verrocchiesco assai spiccato. Nè è cosa che possa meravigliare poichè tutti sanno quale profonda e continua influenza l'opera del Verrocchio abbia esercitato su quella di Leonardo, tanto che Marcel Reymond potè dimostrare che tutti i motivi leonardeschi esistono di già nell'arte del Verrocchio. Ma c'è di meglio. Questo duro viso ne ricorda stranamente un altro famoso: quello del Colleoni nel monumento di Venezia. Sono gli stessi caratteri fisionomici: la fronte dura e protesa, le sopracciglia diritte e sporgenti, gli occhi profondamente incassati, gli

zigomi prominenti e le guancie profondamente incavate, il naso leggermente adunco con il rilievo nel mezzo della curva, il labbro inferiore sporgente e duramente tagliato, la bocca arcuata e sdegnosa, il labbro superiore che forma un caratteristico cordone agli angoli della bocca, persino l'eccezionale sporgenza del *tragus*, la cartilagine che ripara il foro auditivo. Ma, quel che è più, identica è l'espressione fiera, violenta, sprezzante; disegnate una celata attorno alla testa inanellata del disegno veneziano, e ne balzerà fuori il viso del Colleoni.

Ebbe forse il Verrocchio a impiegare le fattezze leonardesche quando modellava la statua del Colleoni? È un'ipotesi anche più seducente; ma è poco probabile; non solo perchè tra il 1479 e il 1482, data della partenza di Leonardo per Milano, il viso del Leonardo trentenne non poteva bene rispondere al volto di un uomo più che maturo, qual'è figurato il Colleoni, ma anche per le ragioni di carattere generale or ora accennate.

*

Rimane un'altra supposizione, ed è che il tipo virile assunto da Leonardo nei suoi disegni e bene rilevato dal Beltrami sia un tipo che egli abbia tratto dai ricordi del suo lungo tirocinio di tredici anni nella bottega del Verrocchio. Certo egli vide il maestro all'opera attorno al monumento del condottiero bergamasco, e forse quella superba immagine di forza, che ai posteri doveva sembrare, non il ritratto di un capitano, ma il tipo ideale del condottiere, fu da lui assunta come modello di matura bellezza virile. E a

questa supposizione sarebbero di conforto due altri disegni, che il Beltrami non ha citati e che riproducono lo stessissimo tipo di uomo maturo. L'uno è un disegno di testa di tre quarti, al Museo del Louvre, l'altro è il noto disegno della Collezione Malcom, raffigurante un guerriero con ricca corazza e fantastico elmo crestato. Ora, a proposito di quest'ultimo il Reymond ricorda che il Verrocchio aveva modellato in metallo due teste, un *Alessandro Magno* ed un *Dario*, variandone i cimieri e le armature. « Il disegno leonardesco della Collezione Malcom, aggiunge il Reymond, corrisponde così perfettamente a quanto noi conosciamo dello stile del Verrocchio, che bisogna considerarlo come una copia od un'imitazione di una di quelle due teste ». Se Leonardo ne derivò l'armatura non può averne derivato anche il tipo umano?

E giunti a questo punto c'è da chiedersi se il Verrocchio, che ebbe per tredici anni con sè nella propria bottega Leonardo, il Verrocchio che amava e che trasmise al discepolo l'amore per le forme graziose dell'infanzia e dell'adolescenza, che prediligeva le dolci teste circondate da chiome ondulate, non abbia in qualche sua opera ritratta la bella testa inanellata del suo grandissimo allievo.

C'è nell'opera del Verrocchio quel « *David* » che non piace troppo agli storici dell'arte. In quella graziosa testa di adolescente floridamente chiomato, così sereno nella sua cruenta vittoria, gli occhi hanno una calma dolcezza e la bocca ha un ambiguo sorriso in cui è già in germe un altro sorriso ambiguo: quello degli occhi e della bocca della *Gioconda*. Ha detto il Reymond che in questo sorriso Leonardo mise la propria anima, e il Péladan ha aggiunto che Leonardo ha in

questo volto dipinto il suo proprio sguardo e il suo proprio sorriso. Chi può dire se il Verrocchio modellando il volto del suo David non abbia evocato la grazia e il sorriso dell'adolescente prodigioso che sette anni innanzi ser Piero da Vinci aveva condotto diciassettenne alla sua bottega?

IL SEGRETO DI TOLEDO.

Maurice Barrès ha scoperto un segreto; il segreto di Toledo. Maurice Barrès ama scoprire segreti e svelarli con alquanta compiacenza ai semplici mortali a cui è negata dalla sorte la sua profondità investigatrice. Egli ama errare nelle città morte e sulle sedi delle antiche civiltà ed evocarne l'anima segreta con la forza della fantasia, che è il suo maggior strumento di indagine. È uno strumento prezioso che si presta a profonde esercitazioni intellettuali ed à piacevoli eleganze verbali, ma è uno strumento non scevro di insidie.

Il Barrès è stato stavolta attratto dal segreto di Toledo, la vecchia città castigliana che si specchia nel Tago, l'antica capitale dei Visigoti, e poi della Spagna fino a mezzo il cinquecento, la città che accomuna ruine romane, basiliche visigote, moschee arabe, chiese cattoliche sull'aspro sasso che le serve di base, che conserva nelle sue memorie l'anima stessa della Spagna. Il segreto di Toledo gli è stato disascosto non da ricerche di archivi o da impressioni di ambiente: gli è stato rivelato da un pittore, da un pittore non spagnuolo, da quel Domenico Theotocopuli che, emigrato da Creta a Venezia e da Venezia in Ispagna, vi fu conosciuto col nome della sua nazionalità originaria: il Greco.

Maurice Barrès è non solo un pensoso scrittore ed un ardente deputato nazionalista: è anche un intellettuale raffinato e uno zelante mondano, all'avanguardia

delle correnti estetiche. Ora, poichè c'è una moda anche nell'ammirazione estetica, il Greco è nei circoli intellettuali parigini, e in quelli londinesi che ne sono volta a volta il lume e il riflesso, il pittore di moda. Le vendite pubbliche ne sono l'indice eloquente. Le tele dell'austero artista che invecchiò nella piccola città castigliana, vent'anni sono quasi spregiate, ora vanno a ruba. Il libro del Barrès viene in buon punto a lumeggiare la figura del pittore che solo a tre secoli dalla sua morte riceve una consacrazione gloriosa, ed è eloquentemente dedicato a quel conte Roberto di Montesquiou, prezioso ed involuto scrittore, che è come un *arbiter elegantiarum* delle mode estetiche parigine, come « all'inventore di tante cose e figure rare ed uno dei primi apologisti del Greco ».

*

La storia dell'arte non aveva fatto sinora al Greco onori sovrani: non era per lo più ricordato se non come un precursore del Velasquez. Scarse le notizie sulla sua vita, rare le opere all'infuori della Spagna: poco pregiate anche queste nella sua stessa patria d'adozione. L'entusiasmo di alcuni amatori d'arte e di alcuni principi della pittura moderna, quali il Sargent e lo Zuloaga, lo hanno tratto, se non dall'oblio, dall'ombra discreta, e lo propongono ora per opera di un letterato caro ai raffinati ad un'ammirazione che a molti buoni intenditori sembra, per dir la verità, alquanto esagerata.

Di pari passo all'ammirazione letteraria e tecnica è sorto il lavoro d'archivio. Pazienti studiosi hanno interrogato le vecchie carte e completato le scarse notizie anteriori, e qualche maggior lume rischiara ora

l'esistenza dell'artista. Nato verso la metà del secolo XVI nell'isola di Candia, venne a Venezia come tanti altri suoi conterranei. A Venezia alla scuola del Tiziano e del Tintoretto ne assimilò lo stile; passò a Roma presso il cardinale Alessandro Farnese, donde si mosse per stabilirsi a Toledo, dove rimase fino alla morte, esercitandovi non la sola pittura, ma la scoltura e l'architettura, ed anche la letteratura teoretica, poichè il biografo Pacheco ricorda con lode certi suoi libri sulla pittura, oggi perduti.

Prima di comprendere Toledo per mezzo del Greco, il Barrès ha cercato di comprendere il Greco per mezzo di Toledo. Può parere un circolo vizioso: ma dal quale ha trovato l'uscita giungendo alla conclusione che Toledo ed il suo pittore sono una cosa sola, ed eguale il fascino che emana dalla città e dalle tele. Dalle quali pure estrae, non senza fantasia come si vedrà, qualche lume biografico. Egli riconosce infatti nel personaggio di varii quadri il suo eroe: lo ravvisa nelle scene, lo scopre nei ritratti; vi scorge « le fasi successive di una grande anima che si forma », vi vede « un uomo, tutta finezza, nervosità, la testa leggermente inclinata a sinistra, del tipo scoiattolo, per così dire, ma nobilitato da una fantasticheria religiosa, una figura silenziosa, riflessiva (e forse neurastenica) ». Riconosce in parecchi quadri il giovane figlio, che paragona al figlio di Victor Hugo, e la seducente figliuola « modello del vero tipo greco »; e poichè un contemporaneo nota che il Greco amava tener musici che suonassero durante i suoi pasti, immagina che il pittore, « nervoso e di un'eleganza un po' levantina..., avesse una propensione per le canzoni aride e tristi » del paese. E lo accompagna a passeggio lungo le rive del Tago, nei suoi conversari con Tirso de Molina, con

Lope de Vega, Gongora e Cervantes. Ma poi si convince che per raggiungere quell'enigmatica figura non c'è altro mezzo « che la fantasticheria dinanzi ai suoi quadri, difficili d'altra parte a scoprire nell'oscurità e sotto la polvere delle profonde cappelle di Toledo ».

Cerca nondimeno un aiuto nell'aspetto fisico del paese, nella figura storica della città, quella vecchia Toledo fondata sul macigno di granito e crudamente ricinta dal profondo burrone del Tago, « grappolo enorme, ascensione composita di chiese, conventi, case gotiche, stradette arabe alte ed anguste », nel paesaggio violastro e rossiccio che spiega all'infinito la sua linea fulva, suolo scorticato che ha il colore e l'orgoglio di un quadro di Velasquez o del Greco, che manifesta « l'implacabile volontà della bellezza che vuol divenire ». Visita la cattedrale e scopre nel contrasto di colore dei marmi neri e bianchi « la stessa pienezza sensuale che esala dai vigorosi cavalli d'Andalusia, da una giovane sfolgorante ragazza di Siviglia oppure dai profumati ed enormi garofani di Cordova »; si reca alla musica della banda domenicale e scopre sotto le cappe e le mantiglie spagnuole numerosi tipi semitici, evidenti rampolli atavici del sangue arabo ed ebreo sfuggiti ai roghi dell'Inquisizione; ma tutta l'anima di Toledo gli rimane chiusa « sotto quadruplice serratura ».

E quel mistero lo assilla. A chi domandarne la spiegazione? La città è quasi deserta; i più bei palazzi si hanno a vil prezzo. Non restano che piccoli proprietari indifferenti: il parrucchiere del Barrès stupisce del suo lungo soggiorno. « In questo deserto — scrive il Barrès — il Greco scoperto con molta fatica, mi trasmise il segreto di Toledo ».

*

Ho letto con grande attenzione il capitolo seguente magniloquentemente intitolato: « *Il Greco mi porge il segreto di Toledo* », ma non oso dire di aver trovato la chiave magica che aprisse il penetrale. Vi ho trovato molte impressioni e ragionamenti sulla pittura dell'artista, alcune persuasive, altri meno, persino richiami all'eloquenza della Camera dei deputati francesi, utili a coloro che ignorassero l'onorevole ufficio coperto dallo scrittore, ma non il segreto.

Erede, dice il Barrès, della vecchia civiltà ellenica, cresciuto in mezzo agli spettacoli del mondo mussulmano, il Greco era predestinato per interpretare il carattere semitico di parte della popolazione della cattolicissima Toledo. Appena giunto si sottomise con entusiasmo alle influenze dell'ambiente fisico, grigio e freddo. Abbandonò le colorazioni calde imparate nell'opulenta Venezia e nella Roma dei Papi, rese austera la sua tavolozza di cinque soli colori, lasciò la serie delle gamme rosse e dorate per sostituirvi quella dei turchini e del carmino.

Sono interpretazioni e induzioni di cui i letterati che discorrono di pittura hanno fatto grande uso, ma che rispondono assai più ad una poetica fantasia soggettiva che non ad una realtà. Una poetica fantasia del D'Annunzio ha attribuito al carattere fisico di Venezia quell'« Epifania del fuoco » che trionferebbe in Giorgione, nel Tiziano, nel Palma con la colorazione calda e dorata, caratteristica del cinquecento veneziano. Eppure, Venezia, a chi la guardi con occhi non velati da preconcetti estetici, è deliziosamente grigia ed argentina. Nè l'ambiente fisico potrebbe spiegare

perchè mai la pittura del Tintoretto che fu calda e dorata in gioventù, si sia fatta fredda e grigia nella vecchiaia; nè spiegherebbe perchè argentina sia la tavolozza del Veronese e del Tiepolo. E il Barrès che vorrebbe attribuire la grigia e neutra tavolozza del Greco al desiderio di intonarsi all'ambiente dimentica che poche pagine innanzi ha detto che quel paese è « fulvo e rossigno ». In verità la scelta della colorazione dominante nell'opera di un pittore viene dall'intimo e non dall'esterno: è un riflesso d'anima e di nervi e non di paesaggio: chiunque abbia pratica di pittura sa che v'è chi vede freddo e chi vede caldo. Di vero nella teoria del Barrès non v'è che questo: che il Greco, sottratto all'influenza italiana, confinato in una solitudine, si liberò dallo stile italiano acquisito e ritrovò la sua natura intima, ritrovò la sua natura di discendente dei Greci e dei Bizantini. In quelle sue figure gravi e assorte, dai grandi occhi cerchiati, in quell'opposizione di bianco e di nero, in quei contorni neri v'è una parentela etnica coi ritratti greco-egizi di El-Fayum e con la pittura bizantina che da essi deriva; sebbene nessuno ancora l'abbia osservato.

E non in ciò soltanto. Oltre che per la colorazione fredda e triste, la pittura del Greco è caratteristica per lo strano schiacciamento ovale delle teste e per l'allungamento inverosimile dei corpi. Il Barrès li spiega con una ragione metafisica: il pittore fervente di fede ha allungato i corpi per renderne la divinità, lo sforzo di ascensione e di purificazione, per « rendere sensibile una verità religiosa ». È una spiegazione che può parer plausibile per le scene e le allegorie religiose, ma che non vale a spiegare la deformazione anatomica nei ritratti. No, non è una ragione metafisica; è anche qui la natura greco-bizantina che riappare attraverso

l'insegnamento veneziano e il secentismo incipiente. La *Risurrezione di Cristo* e la *Pentecoste* sembrano opere di spirito bizantino tradotte in stile del seicento.

*

Resterebbe a spiegare la passione che questo negletto pittore ha destato in poderosi artisti moderni. E non è difficile. Tutti volti alla conquista della verità luminosa ed ariosa, i pittori moderni sono attratti singolarmente verso quella pittura antica che si avvicina alla loro. Possono ammirare la calda ricchezza sanguigna di un Tiziano, ma l'affinità segreta li attira verso le tavolozze di artisti, talora minori, che li hanno precorsi nella ricerca ariosa dei grigi delicati. Non basta. Il Greco fu nella tecnica un avvenirista. Dice con stupore il biografo Pacheco, che egli « abbozzava le sue tele, e poi le ritoccava a parecchie riprese per frammentare le tinte e dare ai suoi quadri il loro aspetto di crudi abbozzi, per simulare una più grande libertà di fattura ed una maggiore potenza ». Compieva cioè ciò che tentò più tardi in altro modo il Gainsborough con la sua fattura tratteggiata e ciò che fecero e fanno tanti impressionisti odierni, cadendo spesso nell'incoerenza della forma. Ma sono entusiasmi tecnici che muovono da stimoli completamente diversi da quelli da cui muove il Barrès pel quale il Greco è il pittore del misticismo e dello slancio verso l'assoluto, il pittore « della persona umana purificata e dell'anima liberata ».

Ma all'eloquente apologista è capitata nel chiudere il volume una disgrazia, una disgrazia di quelle che càpitano spesso ai critici letterati che fondano sulla fantasia il loro edificio di interpretazione storica. Uno

studioso spagnuolo ha pubblicato certe sue ricerche sul Greco e sulla sua famiglia fatte negli archivi toledani. Ed è venuto fuori che il pittore del misticismo e dello slancio verso l'assoluto, dell'anima liberata, del corpo purificato viveva con una concubina, una certa Doña Geronima de las Cubas dalla quale ebbe un figliuolo. Quel viso di un mirabile ritratto in cui il Barrès aveva riconosciuto la figliuola, sarebbe invece quello della moglie. Il « puro tipo greco » sarebbe una spagnuola... Il Barrès rende conto di queste prove di fatto in una nota finale, con l'amarezza di chi è vittima di un tradimento. « Ah! Doña Geronima de las Cubas — egli esclama — chi l'avrebbe detto? Una persona dal viso così puro! ».

Ma son cose che capitano alla critica « di fantasia ».

Maurice Barrès, *Greco ou le secret de Toledo.* Paris, Émile Paul, 1912.

PRODIGI DELLA CRITICA D'ARTE.

Chi non conosce quel mirabile quadro che sta a Palazzo Pitti e che si intitola *Il Concerto*, di Giorgione, se anche la critica, tanto per cambiare, lo attribuisca ora naturalmente a Tiziano? Sembra a primo aspetto una semplice scenetta di genere. Un uomo sta al cembalo, suonando presso ad un giovane dal cappello piumato che lo ascolta. Un monaco calvo, che tiene in mano una viola, gli si avvicina e lo tocca in sulla spalla, come « per avvertirlo che è ora di suonare insieme », dice un critico. Può darsi: ma può essere per mille altre ragioni: per avvertirlo di una nota sbagliata, per ricordargli che è l'ora del pranzo, per invitarlo a non stancarsi troppo. La scena nella sua materialità è questa. Secondo ogni probabilità, il pittore non cercò in quell'aggruppamento di tre figure che uno di quei motivi di trattenimento musicale, frequenti nella pittura del rinascimento e che preludiano al quadro di genere, ed agli infiniti altri « concerti » che troveremo nell'arte italiana, francese, olandese. Su quel semplice motivo egli costrusse un'armonia di espressioni e un'armonia di colore: e in quella ricerca toccò, forse volutamente, forse involontariamente e per la sola fortuna di un modello straordinariamente espressivo, una delle più alte bellezze d'arte, perchè sul viso dell'uomo che suona e che al tocco della mano amica si volge, è una delle espressioni più potenti ed indimenticabili che l'arte abbia prodotto. Quel viso è, per l'intensità della sua significazione,

forse il primo viso « moderno » che appaia nella pittura italiana, moderno nel senso che vi scorgiamo una delicatezza di impressionabilità nervosa, una profondità d'anima che nella pittura precedente non erano mai apparse, almeno in un argomento profano. Il dramma esterno, religioso o storico dell'arte precedente diventa puramente individuale e interiore. Lo spirito del suonatore errava sulle onde della musica: il tocco della mano amica ha interrotto l'incanto, ed egli si volge al richiamo mostrando nella grave dolcezza del viso emaciato e austero, nel fulgore degli occhi tristi la nostalgia del mondo ideale che lo rapiva.

*

Tale la significazione che il quadro ha ai nostri occhi, significazione che forse già trascende l'intenzione del pittore, ma che è ad ogni modo legittima, perchè fondata su una realtà di elementi espressivi. Ma quel viso è così ricco di significazione, che uno spirito immaginoso può vedervi infinitamente di più. Gabriele D'Annunzio vi ha visto « il primo turbamento d'un'anima a cui la vita appare d'improvviso in aspetto di retaggio opimo ». Ognuno conosce la poetica interpretazione che egli ne ha dato nell'*Allegoria dell'autunno*. Il suonatore, nel mezzo della sua esistenza mortale, già distaccato dalla giovinezza, già sul punto di declinare, ha avuto dalla musica la rivelazione della vita che avrebbe potuto vivere e non ha vissuto, e dal rimpianto sorge una confusa, tragica angoscia. Ma il monaco, che è già calmo, sulle soglie della vecchiezza, tocca dolce e grave la spalla dell'appassionato con un gesto pacificatore, mentre il giovinetto

dal cappello piumato, che sa di esser padrone di quella vita che sfugge ad ambo gli altri, ascolta in quella musica che esalta il suo sogno, il preludio della sua propria festa.

È un'interpretazione fantastica: si può giurare che Giorgione o Tiziano non ebbero affatto la visione di quel triplice contrasto d'anime; ma è una interpretazione poetica, profonda e bellissima, nonostante qualche amplificazione preziosa, perchè gli elementi reali ne consentono l'elaborazione e l'estensione fantastica.

Ma non tutte le interpretazioni fantastiche sono ugualmente legittime. La critica d'arte fatta dai letterati e dai poeti ha abusato ed abusa di questa libertà di interpretazione. Quando, per esempio, un allievo dell'imaginifico, dinanzi ad un altro quadro di Giorgione, la pala d'altare di Castelfranco, in cui la Madonna è assisa sopra un altissimo piedestallo, ci dice che la profonda bellezza e significazione del quadro consistono nel fatto che la Madonna è posta in luogo « dove non ha potuto salire », ci fa sorridere, perchè attribuisce a Giorgione una sottigliezza di estetica teologica di cui proprio non possiamo sentirlo capace. È una di quelle fioriture di misticismo estetico assai abbondanti ai giorni nostri in certa critica che scopre nelle più semplici cose significazioni astruse e stupefacenti, e che sembrano fatte apposta per ricordare che dal sublime al ridicolo il passo è breve. Non altrimenti un altro critico immaginoso, parlando di un gatto naturalmente sbilenco dipinto da quell'ineffabile impressionista che è il Gauguin, ha affermato che è sbilenco, perchè non è un gatto, ma « l'anima del gatto », « l'essenza stessa del gatto ».

*

Ho ripensato a questi casi leggendo un libro, in cui si evoca la figura di uno di quei deliziosi maestri olandesi che fiorirono nel secolo decimosettimo: Gerard Terborch.

Ognuno ne conosce l'arte. Nella pleiade dei pittori olandesi di quel secolo dei *petits maîtres* che all'ombra delle grandi figure di un Rembrandt e di un Franz Hals si dettero all'illustrazione pittoresca dell'intimità quotidiana della vita borghese, Terburg o Ter Borch è in prima linea. Pieter de Hoch lo supera nella varietà dei giuochi di luce, nella suggestiva poesia degli interni, nella fresca vivacità delle scene, pur essendogli inferiore come tecnico; Vermeer van Delft lo avanza nella prodigiosa magìa della luce, nella fusione indicibile delle forme nell'atmosfera, in una dolcezza intima tutta sua, ma Terborch non è meno un tecnico meraviglioso ed uno squisitissimo cercatore di armonie di colore. Chi ha visto, per esempio, il *Concerto*, la dama bionda che suona il violoncello, del Museo di Berlino, o la *Lezione di chitarra* di Londra, o la *Dama* che si specchia del Museo di Dresda, sa a quale dolcezza quasi musicale egli sia giunto nell'intonare un giubbetto di seta rosa sopra una sottana di seta bianca, un grigio perla sopra una sedia rossa, un orlo di ermellino sopra un velluto nero; sa quale misteriosa morbidezza abbia il suo pennello nell'accarezzare le stoffe e le carni.

Tecnico meraviglioso dunque, illustratore pittoricamente geniale della tranquilla vita del tempo, delicato armonista della gioia sensuale del colore, ma nulla più. La scena non è che il pretesto alla genialità

pittorica della traduzione; e basta dare un'occhiata ai motivi per persuadersene: una madre che pettina una bambina, un messaggero che porge una lettera ad un soldato, un soldato che offre denaro ad una cortigiana, un cavaliere che discorre con due dame, un armigero che detta una lettera allo scrivano pubblico, una donna che si specchia, un'altra che si lava le mani, oppure il medico che esamina la solita indecente ampolla; gli umili temi abituali a questi pittori borghesi: quando da essi esce il capolavoro, come il *Concerto* di Berlino, esso è tale per la sola virtù dell'elaborazione: la poesia è tutta nell'armonia pittoresca della scena come grazia di forma, luce e colore: il sentimento iniziale non ci ha che fare.

Almeno io credevo così, e così credo pensassero quanti conoscono ed amano questo eccellente pittore ed i suoi compagni. Le commozioni sentimentali le cercavamo in altri artisti: in un Rembrandt, per esempio, nei *Pellegrini di Emaus*, ma non nella *Donna che sbuccia una mela*. Senonchè questo libro che ho sott'occhio mi ha detto che sono in errore. Chi lo avrebbe mai immaginato? Questo umile rappresentatore di una realtà puramente pittorica sarebbe invece uno straordinario psicologo ed un pensatore profondo.

*

È incredibile ciò che la critica può scorgere quando ci si metta con un po' di buona volontà. Alcuni soldati giocano tranquillamente ai dadi? Il gioco diventa « un passatempo simbolico, e chissà se qualcheduno apparentemente attento, non persegua in sogno l'immagine di qualche bellezza? ». Una donnetta si occupa della sua stanza? « Tutto è pronto per grandi moti

dell'anima, per slanci possenti ». Ter Borch non descrive che l'aspetto esterno delle cose e delle creature? È « per metterne meglio in luce l'anima profonda ». Un armigero ha l'aspetto sereno e gioviale di ogni buon soldatone? È perchè è « conscio della parte che gli tocca da poi che l'Olanda si è messa sulla via delle conquiste ». Una madre sbuccia una mela presso la bimba che guarda? Non è mica un volgare atto di cucina: è « il pretesto di un affetto concentrato e avvolgente ». Una donna si pettina dinanzi allo specchio? Incauto chi credesse al meccanismo di un'occupazione quotidiana: « quel lavoro paziente ed attento si applica a produrre un disegno di assoluta semplicità », è una cosa « piena di insegnamenti sulla mentalità di quella donna... ». Che più? Un paffuto e gioviale soldato è entrato in casa di una cortigiana ed offre con olandese franchezza nella mano tesa alcune monete, mentre la donna gli mesce un bicchier di vino? Guardiamoci dal credere all'episodio niente affatto illustre di un volgare pagamento di gioia mercenaria: non giudichiamo frettolosamente quella donna: non è una di quelle creature antiche e moderne, preposte ad un ufficio malinconico quanto necessario: « ella è il ritratto idealizzato di quella razza prudente, industriosa e robusta... che procede verso uno scopo determinato, e non si smarrisce in inutili gesti di onore e di virtù... ».

*

Ho chiuso il libro e sono rimasto pensoso. La critica d'arte mi è apparsa sotto un aspetto nuovo: vi ho intravvisto orizzonti insospettati. Qualche caso, sì, m'era già occorso, ma ne avevo riso come di granchi

ingenui: in una certa mostra d'arte, il ritratto di una *cocotte*, notissima in una certa città, era apparso ad un critico, certo immaginoso ma disgraziatamente di altra regione, come un « fiero campione di quella sana borghesia lavoratrice fiorita nei commerci e nelle industrie »: l'interpretazione fantastica può portare certa critica lirica a questi abbagli curiosi. Ma qui non è più ingenuo errore, è metodo critico coscientemente applicato. E sono rimasto pieno di dubbi e di rimorsi. Chissà, ho pensato: giudicando sotto il puro aspetto pittorico qualche quadro di genere, una cuoca che sbuccia una mela, una mondana che si asciuga dopo il bagno, un ragazzo che fa le bolle di sapone, non ho penetrato l'occulto spirito dell'opera. Chissà, quella mela era forse la questione sociale, quel bagno era il simbolo della redenzione, e quelle bolle iridescenti, le illusioni umane.

GERARD TERBORCH, par Franz Hellens. *Librairie nationale d'art et d'histoire*. G. Van Oest, Bruxelles, 1911.

LE DUE ESTETICHE DI OXFORD.

Svolgendo le pagine di questo volume di Walter Pater: *Il Rinascimento - Studi di arte e di poesia*, mi è parso di ritornare per poco nelle silenziose vie di Oxford, di errare ancora fra quelle vecchie facciate ogivali brunite dal tempo e vestite dalla porpora della vite vergine arrossata dall'autunno, di assaporare la pace conventuale, severa e dolce, di quei chiostri e cortili e giardini dei *Colleges*, in cui i miti daini venivano a prendere il pane dalle nostre mani. Qualche cosa di quella signorile eleganza, di quella delicata bellezza, fatta di tradizione storica e di natura viva, di quell'armonia di coltura e di vita, di quell'ineffabile gentilezza, meravigliosa a noi latini, è nelle pagine in cui il sottile cultore e filosofo della bellezza, non abbastanza noto fra noi, ha raccolto le sue meditazioni su quella « generale eccitazione ed illuminazione dello spirito umano » che fu il Rinascimento.

Questo filosofo e questo critico d'arte fu un professore: fu professore e passò la sua vita fra le mura silenziose di uno di quei deliziosi « collegi » che formano la cittadina universitaria, ma fu un professore inglese, cioè scevro d'ogni pedantismo di terminologia scientifica, non ripugnante ed anzi avido di esporre nel più agevole modo le verità profonde della vita dello spirito. Questi suoi stùdi sono, non diversamente da tanti altri saggi di docenti inglesi, semplici conversazioni: le conversazioni piacevoli di uno spirito colto

che sa contemperare i succhi della dottrina con l'osservazione diretta, che anzi preferisce l'intuizione personale al ragionamento sistematico. Due vecchie novelle francesi, Pico della Mirandola, Sandro Botticelli, Luca della Robbia, la poesia di Michelangelo, Leonardo, la scuola di Giorgione, Ioachim du Bellay sono gli argomenti che gli servono a lumeggiare la sua visione del Rinascimento, ad esercitare la sua critica. E questa critica, è, per adoperare una parola consacrata dall'uso, sebbene da un uso talora illegittimo, critica « estetica »: rifugge da ogni definizione sistematica della bellezza come cosa astratta, non dà troppa importanza agli elementi storici, cerca di cogliere il fenomeno artistico nella sua essenza concreta; dinanzi ad un'opera d'arte interroga la propria impressione di piacere e ne cerca il grado e le ragioni. « Il critico estetico, egli dice, considera tutte le cose che lo riguardano, tutte le opere d'arte e le più elette forme della natura e della vita, come forze o potenze producenti sensazioni piacevoli... questo solo influsso egli sente e desidera spiegare analizzandolo e riducendolo nei suoi elementi » (1).

Una sensazione di piacere: basta enunciare questo caposaldo per indovinare le conseguenze che ne derivano. Ammesso questo principio, ne consegue che per il critico « tutti i periodi, tutti i tipi, tutte le scuole di gusto artistico sono in se stessi uguali. In tutte le età furonvi artefici eccellenti ed eccellenti opere furono compiute ». Ogni elemento estraneo al semplice piacere ne è immediatamente espulso, e primo di ogni altro il morale.

---

(1) Walter Pater, *Il Rinascimento, Studi di arte e di poesia*, Traduzione di Aldo de Rinaldis. Napoli, R. Ricciardi, 1912.

*

Ora è importante notare che queste cose venivano affermate con ecclesiastica dolcezza fra il '63 ed il '77, in Inghilterra e precisamente ad Oxford, ad Oxford dove in quegli anni un altro filosofo della bellezza aveva affermato con indicibile violenza un'estetica restrittiva, dogmatica, tirannica: Ruskin. Per John Ruskin l'arte doveva rispondere anzitutto ad un apostolato morale: doveva rappresentare la natura « naturale », cioè non guasta dall'orrore dell'industria moderna, e l'uomo immune dal vizio e dal lavoro inestetico delle officine contemporanee, doveva vaticinare e promuovere un nuovo stato sociale di costumi semplici e puri, di anime serene ed idilliche in corpi sani e robusti. L'artista deve, per lui, rinunciare alla sintesi, alla generalizzazione ideale, alla scelta, alla composizione, all'immaginazione, perchè scegliere nella natura è una insolenza e idealizzarla è un sacrilegio; deve astenersi dalle figurazioni agitate, violente e crudeli; l'arte deve essere la celebrazione della natura, perchè la bellezza della natura è nel mondo delle cose materiali, ciò che nel mondo dello spirito è la virtù: la testimonianza della creazione divina. E il terribile uomo aveva scoperto nella pratica l'arte che aveva teoricamente vagheggiato: aveva trovato in Holman Hunt l'artista per cui ogni quadro era innanzi tutto un atto di fede.

Ora, dinanzi a quest'estetica che poneva per base al fenomeno artistico una preoccupazione etica, Walter Pater, il piccolo uomo calvo che somigliava a Socrate ed insegnava filosofia e morale greca ai giovani inglesi, inalberò tranquillamente la bandiera dell'estetismo più liberamente sensuale che si possa immaginare, tanto

ampio che spesso sembra sdrucciolare nel dilettantismo estetico francamente amorale, che doveva trovare poi in un uomo tanto meno puro, in Oscar Wilde, il suo assertore e personificatore; come nell'arte la ferrea regola del verismo implacabile dei pittori prerafaelliti doveva lasciar il campo all'arte liberamente sensuale, sintetica e sinfonica del Whistler. Come sempre avviene, v'è torto e ragione nei due campi: il Ruskin, tutto acceso dal suo ideale di redenzione, aveva noncurato e disprezzato i bisogni estetici puramente sensuali, i diritti della fantasia e della creazione cerebrale; il Pater non dà abbastanza importanza all'elemento etico che può mancare all'arte di secondo ordine, ma che è necessario alla creazione superiore.

Se il Pater non ha lo sguardo d'aquila del suo maestro ed emulo, è per converso un analitico sottile e delizioso del fenomeno estetico, un critico assai più vicino ai gusti imperanti, e come tale più piacevole sopratutto al temperamento latino. Vi sono in questi suoi studi osservazioni profonde di una modernità che parrà a taluni precorritrice. Acuta è per esempio la fisiologia dell'arte botticelliana che informò « persone sacre e profane, concepite con grazia ed in qualche modo alla maniera d'angeli, ma con un senso d'abbandono e di vuoto nel loro animo (la tristezza degli esuli), conscie di una passione e di un'energia più grandi di ogni loro consueta manifestazione ». Ed acuta è la definizione del « colore immaginativo » del Botticelli. Nello studio sulle statue di Michelangelo lasciate volontariamente incompiute, il Pater precorre le teorie degli impressionisti moderni, spiegando ciò che ottenne « lasciando quasi tutte le sue scolture in una maniera d'incompiutezza che suggerisce assai più di quanto non determini la forma reale ». Nel capitolo su Leonardo

definisce con grande acume il carattere misterioso delle figure leonardesche: « languido sempre di un qualche inesplicabile languore, questo popolo leonardesco sembra esser sommesso a condizioni eccezionali, a sentire potenze operanti nell'aria comune non sentite da altri, a divenire il ricettacolo di esse per trasmetterle a noi per una catena di segreti influssi ». Ma lo studio che meglio integra l'estetica del Pater è quello sulla « Scuola di Giorgione ». In esso, egli, contro la teoria che l'arte sia pensiero imaginativo tradotto in suono, in parola e in colore, esalta l'elemento puramente sensuale dell'arte. Il disegno e il colore di un quadro debbono, per lui, « dare anzitutto un godimento al senso in maniera così immediata come potrebbe un frammento di vetro veneziano ». E più oltre: « una grande pittura... è in verità uno spazio ove i colori si accolgono come sui tappeti d'oriente, ma raffinata ed elaborata con maggior sottigliezza e squisitezza che nella natura stessa ». Questo enunciato, che avrebbe fatto andar fuori dei gangheri il Ruskin, come una bestemmia, è esattamente l'estetica del Whistler e delle sue pitture: le sinfonie in bianco, azzurro e oro, gli « arrangements » in nero e rosa. Il Pater concepisce l'arte come indipendente dalla pura intelligenza, e per lui tutte le arti tendono di continuo a divenir musica, tendono cioè ad una condizione che la musica soltanto può compiutamente realizzare. E questo esteta sensuale giunge logicamente, come altri giunsero dopo di lui, a negare l'importanza della sostanza. « La semplice materia di un poema, il suo soggetto, le sue situazioni, i suoi episodi, la semplice materia di una pittura, le circostanze effettive di un evento, la reale topografia di un paesaggio sarebbero *nulle* senza la forma, lo spirito, la elabora-

zione ». Ruskin avrebbe risposto, come rispose, che, anche non rappresentata dall'arte, questa realtà sarebbe pur sempre bellezza viva, operante con fascino naturale di poesia sui nostri sensi. « È vero, egli osservava a questi esteti, che noi paghiamo più caro un nido egregiamente dipinto che un nido vero », ma « sarebbe meglio che tutti i quadri perissero, piuttosto che gli uccelli cessassero di fare nidi ». Questi esteti della pura sensualità artistica dimenticano troppo spesso che la natura è bella e commuove poeticamente quanto e talora più che l'arte. Ma il Pater si coglie egli stesso in fallo, quando parlando di Giorgione è costretto ad ammettere l'importanza del *soggetto*, dall'*abile scelta* del quale dipende l'armonia musicale del quadro: *abile scelta* che egli dice costituire « uno dei segreti della scuola di Giorgione ». L'importanza del soggetto, nonchè esser nulla in arte, è dunque tale e tanta da costituire un misterioso segreto... Nella sua onestà critica, il Pater ha dato candidamente la correzione del suo errore.

IL FALSO CAPOLAVORO.

Si è svolto dinanzi ai tribunali romani un processo per un reato non infrequente: contraffazione di capolavoro. Il fatto è noto. Tempo addietro fu proposto alla Direzione delle Belle Arti l'acquisto di un prezioso quadro olandese del seicento: una marina del Ruisdael: il prezzo ne era veramente lusinghiero: diecimila miserabili lire. A questi lumi di luna, quando cioè si pagano quattrocentocinquanta mila lire per due ballerine alla sbarra, di un Degas, cinquanta o sessantamila per un ritratto, sbilenco anzichenò, di un Renoir, trenta o quarantamila per un qualche paesaggio enigmatico di un Cézanne (per non parlare delle somme maggiori a cui possono salire un Romney o un Reaburn con maggior ragione) il prezzo era veramente conveniente: anzi era addirittura una miseria. Ma non è detto che una Direzione delle Belle Arti debba far sempre cattivi affari: qualche buon colpo deve poterlo fare anche lei. Il quadro fu deferito all'esame di tre egregi funzionari dello Stato: direttori di galleria e storici dell'arte: tre valentuomini di indubbia competenza, ai quali la marina parve bellissima. Il contratto fu concluso e il quadro appeso alle pareti della Galleria Borghese fra gli altri capilavori; e ci sarebbe ancora, circondato dall'ammirazione e dal rispetto, se non fossero sorte voci che ne affermavano la falsità. Fu nominata una commissione d'inchiesta, e coloro che avevano appiccicato allo Stato il falso Ruisdael

finirono per confessare la frode: il preteso Ruisdael era stato dipinto da un pittore russo che lavorava per cinquecento lire al mese per conto di un pittore antiquario romano.

* *

Come accade quasi sempre nei casi di contraffazione artistica, la falsità avrebbe dunque serenamente trionfato, se non fosse trapelata la frode. La critica d'arte è in questo un po' simile alla polizia: scopre il falso ed il falsario sopratutto quando qualcheduno della banda tradisce il segreto. È la storia della tiara di Saitafarne: il magnifico casco d'oro istoriato che stette per parecchi anni gelosamente custodito in una vetrina nella sala delle oreficerie e delle argenterie classiche nel Museo del Louvre. La vecchia rivalità nazionalistica tra l'archeologia francese e l'archeologia tedesca aveva bensì fatto sorgere dubbi sull'autenticità del prezioso cimelio: un illustre archeologo di Berlino, il compianto Furtwängler, ne aveva, con la sua consueta irruenza, messo in forse la genuinità; ma il buon Héron de Villefosse, conservatore del dipartimento delle antichità classiche del Museo francese, aveva potuto difenderla con calore e rinfacciare al censore germanico certe terre cotte giganti d'Asia Minore che il Museo di Berlino aveva comperate ed esposte per vere, pur dovendo poi ritirarle dalla vista del pubblico. Quella lunga polemica ebbe momenti drammatici e curiosi. V'era in fondo alla tiara un chiodo di rame: per varie ragioni troppo lunghe ad esporsi il Furtwängler dovette ammetterne l'antichità, con trionfo dell'archeologia francese, che dall'autenticità di quella parte dedusse quella del tutto. Un giorno Théodore Reinach, se ben

ricordo, scoprì che il peso del presunto copricapo del re barbaro della Scizia era esattamente quello dell'unità ponderale di quella regione: coincidenza preziosa per ammetterne l'autenticità, sebbene non fosse generalmente noto che le armi antiche dovessero essere fabbricate con quella norma. La polemica si sarebbe trascinata all'infinito se il contraffatore, un ebreo russo arrestato per altre ragioni, non avesse di motu proprio confessato di essere l'autore della reliquia e ne avesse dato le prove agli increduli.

Siamo dunque nello stesso caso: il reo, russo anche lui, è anche questa volta confesso, e confesso non senza compiacenza per la maestria artistica che ha dimostrata. Ma lasciando da parte la questione morale e penale che non ha che un mediocre interesse, resta la questione estetica che è interessante.

*

La marina del Ruisdael è falsa: su questo non c'è alcun dubbio. In che cosa consiste il granchio preso dai tre valentuomini? Forse che non era esteticamente pregevole? Niente affatto: era ed è, a detta di tutti, bellissima, ed aveva tutti i caratteri dell'arte del celeberrimo autore, tanto da ingannare gli esperti. Non dovevano cadere nell'inganno, ha detto un perito: un quadro vero del Ruisdael varrebbe non diecimila, ma centocinquantamila lire: il basso prezzo doveva da solo dimostrarne la falsità.

È un argomento rispettabile: anzi è un argomento poderoso: forse il più poderoso che si potesse citare: ma non è disgraziatamente un argomento estetico: non dà alcun lume sul valore intrinseco dell'opera d'arte: un filosofo dell'estetica non potrebbe tenerne alcun

conto. Dinanzi a questo, come ai mille altri casi di contraffazione o di vendita di opere d'arte, sorge il difficile problema: da che nasce il valore estetico e quindi commerciale di un'opera d'arte?

Ho detto estetico e quindi commerciale. Infatti fra i due può correre un divario, ma separarli assolutamente non è possibile. Per spiegare gli altissimi prezzi raggiunti sopratutto in questi ultimi anni da opere d'arte, si dice: è la moda, è lo snobismo dei nuovi ricchi, europei ed americani, che fa aumentare il valore commerciale: un'opera d'arte è tanto più ricercata e pagata quanto è più rara. Poichè di Van Eyck o di Vermeer non ve n'è in commercio, quando per caso uno è posto in vendita, è naturale che la lotta pel possesso si faccia più accanita e i prezzi salgano più che per un Corot o un Diaz di cui, tra veri e falsi, c'è sempre una discreta offerta. Sono ragioni non senza peso, ma che non bastano a lumeggiare l'enigma del valore. Perchè infatti, per quanto si voglia far ragione alla moda ed allo snobismo, non si può assumere il criterio delle rarità a così alta importanza: l'ardore dei collezionisti di opere d'arte, per quanto spesso assai simile, non è interamente assimilabile a quello dei collezionisti di francobolli, per cui il lato estetico è nullo, e il titolo di rarità è tutto. Tanto è vero che ci furono pittori mediocri di cui le opere sono rarissime, e non perciò più pregiate. Dunque un criterio estetico, da cui il criterio commerciale dipende in linea generale, ci ha da essere e c'è.

Ma allora per qual misteriosa ragione quella marina del Ruisdael, giudicata bellissima ed autentica da tre valorosi intenditori e degna di essere raccolta in una galleria statale, perchè mai quella marina che, se vera, poteva valere centocinquantamila lire, pur essendone

costate solo diecimila, oggi che si sa che è opera del signor Sergio Zagoskin, non troverà più chi ne dia cinquecento? La sua bellezza era dunque legata solo alla sola sua autenticità? Non esisteva per se stessa?

È un peccato che al dibattito giudiziario non sia stato chiamato alcuno dei nuovi filosofi dell'estetica: essi avrebbero visto in un caso pratico come il fenomeno estetico sia infinitamente più complesso di quanto non supponga la loro teoria: avrebbero visto che vi sono tra la psiche e l'arte più cose che non pensi la loro filosofia.

Un filosofo della nuova estetica non avrebbe potuto ragionare che in un modo solo. Questa marina è bella? Senza dubbio. Vi dà una suggestione di poesia? Innegabilmente. È una copia? No: perchè non è esattamente uguale a nessun'altra opera nè del Ruisdael nè di altri. Dunque è il prodotto di una sensibilità artistica: è l'estrinsecazione di un'impressione. Somiglia all'arte del Ruisdael, e perciò non essendo sua non ha valore? E chi vi dice che il signor Sergio Zagoskin non senta la natura in un modo simile a quello del grande olandese? Ma, si obbietterà, oggi si vedono i colori e le forme in un altro modo, e quindi il pittore russo, rinnegando il suo tempo e asservendosi ad una visione e ad una tecnica d'altri tempi, ha fatto opera non sincera e quindi senza valore. È un errore. Forse che c'è un codice che imponga di vedere e di rendere le forme in un dato modo? Chi può ammettere che nell'arte ci sia o ci debba essere un progresso costante? Si giungerebbe all'assurdo. Chi può asserire che ogni età debba avere un'arte rigorosamente definita, diversa e migliore dell'età precedente? Vogliamo tornare alle accademie? Non dobbiamo considerare che l'artista: e se l'artista è giunto all'emozione la sua opera è legittima e insindacabile.

Così avrebbero ragionato o dovuto ragionare i nuovi filosofi dell'estetica, perchè in modo analogo ragionano nei loro libri e ragionarono in casi di arte letteraria: ma non ci vuol molto a comprendere che non avrebbero convinto nessuno. In verità per tutti noi la marina del signor Zagoskin non avrà quasi più nessun valore ora che sappiamo che è sua e che non è del paesista di Harlem: pur ammirando la sua armonia ci sentiremo completamente indifferenti, dinanzi ad essa.

*

Quale ne è dunque la ragione? La ragione c'è, ma è alquanto complessa, così che sfugge, non solo ai filosofi semplicisti, ma anche agli amatori d'arte che ne sono i quotidiani esemplificatori: e non è inutile cercare di chiarirla perchè può dar la chiave non solo del fenomeno degli alti prezzi che stupisce come una follìa la folla borghese, ma anche dei tanti squilibrî di apprezzamenti che si avvertono nella critica d'arte.

Lasciamo pure da parte il valore storico. È evidente che la marina del Ruisdael, non essendo sua non ha più alcun valore di documento intorno all'attività del pittore, nè alcun valore sentimentale come emanazione della sua anima: teniamoci al puro valore estetico di rappresentazione di natura capace di destare un senso geniale di poesia. Perchè questo suo valore è scomparso tostochè abbiamo saputo che non è opera del pittore del seicento, ma di un nostro contemporaneo? Cercare la spiegazione di questo fenomeno vuol dire definire la psiche artistica dell'uomo moderno.

La nostra età è un'età di coltura e il nostro regime intellettuale è l'eclettismo, cioè la comprensione delle più varie forme di espressione artistica. Per compren-

dere ogni più varia espressione d'arte dei secoli andati e ogni più varia opera d'artista noi ci siamo foggiate tante coscienze estetiche artificiali e particolari che applichiamo volta a volta, con transitoria soppressione della nostra coscienza estetica di uomini moderni. Ma questa transitoria e multiforme sospensione della nostra individualità non si è arrestata al campo dell'intelligenza: è passata poco a poco nel campo del sentimento: insensibilmente noi ci siamo create tante particolari ed artificiali sensibilità emotive, quanti sono gli artisti che contempliamo, e le adoperiamo volta a volta dinanzi alle loro opere. Se la nostra intelligenza e la nostra sensibilità fossero ingenue e spontanee, noi potremmo godere delle opere d'arte d'altri tempi soltanto una piccola parte: tutto il resto, e sopratutto i mezzi di espressione, dovremmo respingerlo: è ciò che accadeva agli artisti ed agli scrittori d'arte d'altri tempi, quando non era in fiore l'eclettismo: ciò che accadeva a Michelangelo quando si scagliava contro la pittura fiamminga o al Vasari quando derideva l'architettura gotica: è ciò che accade oggi ai futuristi. Noi invece siamo giunti non solo a comprendere, ma persino a godere ciò che ai nostri occhi moderni dovrebbe sembrare errore o insufficienza di espressione. Dinanzi ad un Holbein domandiamo una data emozione e dinanzi ad un Velasquez ne chiediamo una opposta, senza curarci menomamente di risolvere l'antitesi fra le due. Di fronte ad un Ruisdael godiamo non solo l'ineffabile sentimento elegiaco espresso in forme ed in colori che abbiamo certamente superato in intensità e libertà di visione, ma godiamo anche precisamente quella loro minor sufficenza. Questo fenomeno assume forme di parossismo nei collezionisti d'arte, i quali amano più la parte difettosa, insuffi-

ciente e morta delle opere d'arte che non quella viva, immanente ed immortale, perchè quegli elementi, per quanto insufficienti e difettosi, sono appunto i più caratteristici dell'artista, sono il marchio che ne stabilisce il valore di rarità commerciale. Si potrebbe dire senza troppa esagerazione che la sensibilità artistica del perfetto amatore è una collezione di sensibilità artificiali diverse ed opposte sulle quali il senso critico non ha più alcuna giurisdizione. Pel lungo uso queste sensibilità artificiali diventano una seconda natura e come tali possono esser calde e profonde.

Ma poichè in fondo sono pur sempre una violenza fatta alla sensibilità primitiva, poichè sono sensibilità false, si sgretolano quando vien meno il punto di base: l'autenticità. Non appena una bellissima e suggestiva marina del Ruisdael si scopre contraffatta, il miracolo artificiale di quel godimento perfetto non è più possibile. Il senso critico sospeso rientra in campo e svaluta brutalmente alla stregua della visione propria e moderna l'insufficienza e la convenzionalità dei mezzi artistici che prima si integravano in un'armonia impeccabile.

Dal qual ragionamento si potrebbe trarre la conclusione che la sospensione del senso critico e dell'individualità propria e moderna a scopo di intelligenza dell'arte antica e di godimento estetico, non è senza inconvenienti pratici ed assurdità logiche e capitomboli grotteschi: ma sarebbe nell'ora presente una proposizione che puzzerebbe di eresia.

L'ILLUSIONE DI UN CLASSICO.

Ripensando all'opera di Antonio Canova, vien da chiedersi come mai questo scultore, che fu certamente un artista eccellente, che destò entusiasmi inenarrabili, che parve ai contemporanei divino, sia così lontano da noi e parli così scarsamente al nostro cuore ed al nostro spirito.

*

La nostra felice età è, come tutte le età di cultura, eclettica: noi comprendiamo ed amiamo tutto: l'immobile sintesi plastica di una statua egizia come l'irruente movimento di un gruppo barocco, un rigido primitivo greco come una vivace impressione del Troubetzkoy: vi scopriamo, pur tra la immensa varietà degli atteggiamenti stilistici, qualche prezioso carattere spirituale o formale: ma dinanzi al Canova ed ai Canoviani la nostra facilità di comprensione prova un qualche disagio.

Un suo amoroso biografo, dopo aver speso la massima parte del suo volume a narrare le vicende dell'autore e dell'opera sua, ha in un ultimo capitolo, molto succintamente, espresso quello che a parer suo è il carattere dell'artista e del suo indirizzo plastico. Attaccando il rivale del Canova, il danese Thorwaldsen, scrive: « della rivoluzione significò la rettorica, non lo spirito filosofico, l'intima essenza ideale, l'anelito formidabile dell'umanità ad un migliore destino.

Questo fece inconsapevolmente il Canova, il quale non si fermò alla rettorica, ma si sollevò, solitario sognatore, nell'azzurro infinito a cui l'umanità agognava e dell'umanità interpretò le trepidazioni, le ansie, le angoscie. Ne' suoi marmi erano vibrazioni dell'anima universale... ». E aggiunge: « Fu veramente opera di gigante, e così varia e così numerosa, così fervida di fantasia e di forza artistica, che non ad un solo parve appartenere, ma ad una famiglia di artefici. Egli riempì il mondo di sè ed il mondo non s'accorse della sua solitudine ».

*

Lette queste solenni parole, ho creduto mio dovere fare un po' di esame di coscienza: confesso che dinanzi alle opere del Canova non m'era mai sembrato di trovarmi dinanzi ad un gigante che avesse riempito il mondo con l'estrinsecazione di un suo mondo interiore. Avevo sempre avvertito nella mia impressione un disagio, il disagio fra l'armonia indiscutibile della forma, la sapienza somma della tecnica, l'impeccabilità della modellatura, e l'assoluta mancanza di virtù espressiva, di persuasione, di suggestione. M'era avvenuto spesso di dirmi fra me e me: quale bella tempra di plastico traviato da un indirizzo infecondo! Ma quando lessi che il Canova era un gigante, un sognatore, e che la sua opera era una « poesia ribelle » alla freddezza accademica della scoltura archeologica imperante, quando lessi che egli era un avversario del neo classicismo winkelmanniano del quale Alberto Thorwaldsen era stato il più illustre rappresentante, ho inarcato le ciglia ed ho cercato di rendermi ragione del mio errore.

*

Ho cercato dunque nell'opera del Canova, dal *Teseo e il Minotauro* alla *Psiche*, dall'*Adone e Venere* all'*Amore e Psiche*, dall'*Ebe* al *Perseo*, dalla *Paolina Borghese* alla *Venere*, dalla *Danzatrice* alle *Grazie*, da *La Pace e la Guerra* al *Teseo che uccide il Centauro*, le tracce di ciò che mi era finora sfuggito: lo spirito filosofico della Rivoluzione, la sua intima essenza ideale, l'anelito formidabile dell'umanità ad un destino migliore: ho cercato le trepidazioni, le ansie, le angoscie dell'umanità, figurate da questo sognatore sollevatosi nell'azzurro infinito, vi ho cercato le vibrazioni dell'anima universale, e la poesia ribelle alla compressione archeologica.

Sono dolente di dover confessare che non m'è riuscito di scoprirle, e dubito assai che altri sia più fortunato di me. In quelle figure di divinità e di eroi, molto tranquille nel loro composto atteggiamento o agitate in un armonioso movimento di membra, non c'è proprio traccia alcuna delle ansie, delle trepidazioni e delle angoscie dell'umanità sconvolta dal turbine della rivoluzione francese; non vi è alcuna vibrazione dell'anima universale, non solo, ma nemmeno di un'anima individuale; se mai scoltura fu immune da vibrazioni, è quella del Canova. E del resto, si era proprio, il Canova, proposto di esaltare lo spirito rivoluzionario o di rispecchiarne plasticamente il riflesso sentimentale nell'anima universale od anche nella sua propria? C'è da dubitarne, o meglio da non dubitarne affatto. Quell'uomo mite, ritroso e solitario non ebbe idealità politiche, non fu un David della

scoltura: servì indifferentemente Pio VI, Napoleone, Caterina II e gli Austriaci, Luigi XVIII e Maria Luigia: ebbe idealità puramente artistiche e gli avvenimenti politici non lo toccarono se non in quanto si riflettevano sulla fortuna della sua attività di scultore: ma se queste idealità politiche avesse avute, egli avrebbe potuto trovare, come trovarono altri artisti del suo tempo, nella mitologia e nella storia, temi assai più proprî ad esprimere, sia pure in forma classica, le ansie e le inquietudini e le angoscie della sua età; ma che potevano esprimere di quelle ansie Adone e Venere, Perseo, Achille, Ettore, Aiace, Amore e Psiche, Teseo e il Minotauro?

Ma forse l'innografo intende non di un'espressione diretta ed immediata, che non c'è e non ci potrebbe essere, ma di uno stato d'anima che si sarebbe tradotto in particolari accenti di forma: forse intende di quel « velo sottile e soave, ma insistente di malinconia » che egli vede nel Canova in opposizione « all'arte classica in cui freme la gioia della vita », malinconia che, secondo lui, « è l'anima del tempo, di quel tempo tormentato, agitato dalla visione grandiosa di un avvenire ideale, e stillante lagrime e sangue per interminabili guerre e lutti profondi ». Secondo il biografo, il Canova « lenì con la soave pietà del suo canto le mille e mille piaghe aperte dal formidabile guerriero ».

*

È una teoria che ispira dubbi profondi. Già innanzi tutto se l'autore avesse pensato, per esempio, alle stele attiche, non avrebbe scritto che l'arte classica è, così in blocco, l'arte in cui freme la gioia della vita.

Anche a lasciar da parte la « Pallade malinconica » del Museo dell'Acropoli, l'arte plastica greca ribocca di una malinconia appetto alla quale la « desolazione » che egli vede nei Mausolei del Canova è gelida indifferenza. Ma è poi vero che la malinconia sia l'anima del tempo dell'Impero? Se ci fu età spensierata, senza scrupoli, età di godimenti brutali, di vita vissuta gagliardamente ed animalmente, di scarsa sentimentalità, di scarsissima introspezione e riflessione psichica, fu quella precisamente. L'autore si è lasciato sviare da una psicologia molto alla buona. Ha pensato: sconvolgimenti politici, guerre interminabili, sangue a rivi, lutti profondi: dunque: afflizioni, turbamenti e malinconia, e non ha pensato che è appunto in mezzo alle rivoluzioni, alle guerre, al sangue ed ai lutti che l'animo si indurisce, che la sensibilità si smorza e che l'affettività si spegne: tanto è vero che la sensibilità e la malinconia che mancano totalmente alla letteratura ed alle arti grafiche del tempo, si svegliano poi potentemente nell'età successiva, nella tranquillità politica della restaurazione.

*

No, il velo sottile e soave di malinconia che avvolgerebbe l'opera del Canova fu, se mai, riflesso tutto individuale, e non punto anima collettiva. Ma esiste poi veramente questo velo di malinconia « che nei mausolei diventa desolazione »? Credo che il biografo sia caduto in un errore ed abbia confuso la malinconia col languore grazioso. Ma poichè questo carattere di grazia è quello che più distingue l'opera del Canova, bisogna indugiarsi alcun poco ad analizzarlo.

« La grazia canoviana, scrive il critico, non ha la compostezza della grazia classica: è fatta invece di carezze, di baci, di profumi, come le care illusioni di gioventù, di bellezza, d'amore, che l'artefice poeta profondamente sentiva e volle rendere sensibili altrui nella pietra. Pervenne a quest'apparenza straordinaria principalmente con due mezzi caratteristici: con la forma tondeggiante della figura, usata pure da Raffaello come elemento di grazia, e con la delicata, quasi sfuggente modellatura dei volti, la quale benchè rinfacciatagli per difetto, esprime l'evanescenza del sogno.... Arcadia? No, perchè allora sarebbe un arcade pure il Foscolo, che ispirò alle Grazie il canto immortale, dedicato, appunto, al Canova ».

Già innanzi tutto, ci sarebbe molto da dire su quella compostezza classica. La grazia fatta veramente di carezze, di baci, di profumi, la si trova precisamente nell'arte greca; dalla Nike del Sandalo alle statuette di Mirina, ed è una grazia accanto alla quale quella del Canova sembra l'affettazione gelida delle statuette d'alabastro che per ineffabile godimento degli americani producono le botteghe di Pisa e di Firenze. E dov'è l'evanescenza del sogno? Quando il Canova volle esprimere il sogno, giunse, come per esempio nel busto di Saffo, a fare della più tragica e terribile delle anime liriche un viso di vanerella idiota. E guardiamo pure le Grazie. Le Grazie del Foscolo, pure nell'affettata eleganza, serbano nel loro alessandrinismo un raggio della divina anima greca; quelle del Canova non sono che un travestimento svenevole del gruppo antico che sta nella libreria di Siena, dolcissimo ed austero nel tempo istesso. Anzi: se nel poema del Foscolo la grecità nativa del poeta di Zacinto cade talora nella preziosità inzuccherata, io

penso che la colpa sia del Canova al cui stile ispirò il suo canto quel Foscolo che nei « Sepolcri » aveva scolpito con una virilità tanto più greca la figura di Cassandra: la malattia di languore del plastico passò nei versi del poeta e vi infuse quell'affettazione qualche po' melensa che non è nei primi meravigliosi frammenti, ispirati da una visione più libera e diretta del mito ellenico.

Ha dunque il Canova, come asserisce il suo biografo, « inventato, come i Greci, una bellezza nuova, piantato un fiore nuovo nel giardino dell'arte », raggiunta « la forza rappresentativa del sogno » e destato sublimi sensazioni? Si viene così a porre il problema centrale dell'opera del Canova, il suo classicismo.

Il Canova, bellissima tempra di tecnico, fu affascinato dall'insuperabile armonia ed eccellenza tecnica della plastica greca, anche attraverso le copie romane, da quei *tochi de paradiso*, come chiamava quei marmi. Quando vide le spezzate statue dei frontoni del Partenone che lord Elgin stava per vendere al Museo Brittannico, dichiarò che per vederle sarebbe andato da Roma a Londra a piedi, e il giudizio che ne dà è acuto: « Esse mostrano chiaramente che i grandi maestri erano veri imitatori della bella natura. Niente avevano di affettato, niente di esagerato, niente di duro, niente di quelle parti che si chiamerebbero di convenzione o geometriche. Concludo, dunque, che tante e tante statue che noi abbiamo con quelle parti esagerate di convenzione, debbono essere copie fatte da quei tanti scultori che copiavano le belle opere greche per spedirle a Roma ». E formulava così il suo credo: « Convien sudare dì e notte sugli esemplari greci e romani, studiarli indefessamente, investirsi delle loro massime, crearsi uno stile sul loro e

farselo proprio; e allora si potrà pretendere il titolo di vero imitatore ed emulatore ».

Era un programma che può sembrare eccellente; salvo che ha un tallone d'Achille, ed è questo: che nessun imitatore ha mai potuto emulare il modello. Questo errore fu ed è il tarlo roditore dell'opera canoviana. Egli studiò con infinito acume e diligenza, con vera genialità il modello vivo, ma poi lo volle atteggiare nella forma e nello spirito dell'età classica: non comprese che si può creare uno stile sul vero, ma non si può infondere il vero in uno stile. In quest'equivoco si agita tutta l'attività del Canova. Quando egli è più libero dalla preoccupazione di imitare gli antichi, mostra, come nei ritratti, negli abbozzi, nel Papa adorante, nella Maddalena penitente, la virtù di una magnifica tempra di plastico, di un modellatore e di un esecutore meraviglioso che ha sottratto agli antichi tutti i segreti del loro tecnicismo; ma quando vuol fare opera di stile come nel *Perseo*, nell'*Achille*, nell'*Aiace*, ci pone dinanzi il dissidio di un integramento impossibile di realtà direttamente osservata e di una armonia riflessa che vuol ripetere un'armonia che fu organica e spontanea. Allora per il miraggio dell'armonia antica vela con la levigatura leziosa la sincerità del suo studio diretto e giunge alla freddezza ed al dolciume stucchevole dell'*Ebe* e della *Danzatrice*; allora dai suoi marmi fugge la vita, e la morbidezza della forma sussiste per se stessa, senza che più la reggano alcun soffio ed alcuna luce di anima, alcuna energia vitale: molte statue del Canova dànno il senso di corpi in cui si sia praticato un vuoto psichico ed energetico; sono magnifiche spoglie esanimi, che non hanno più una fisica realtà materiale e non hanno raggiunto una vita ideale, sono fluide vesciche

lucenti che non contengono nè carne nè ossa, nè nervi nè sangue.

No: il Canova non è un gigante del pensiero e del sentimento, e non è nemmeno un sognatore. Era un raro temperamento di plastico, nato per esprimere non l'anima, ma le pure sensualità della forma. Per esplicare le sue rare virtù avrebbe dovuto nascere cento anni innanzi. In pieno settecento il suo armonioso senso della grazia avrebbe potuto espandersi con vivace freschezza. Ce lo dicono l'*Orfeo* e l'*Euridice* compiute a diciott'anni. Nella mitologia decorativa, nelle fantasie leggere di quel tempo la sua sensualità avrebbe potuto dare una vivace fioritura d'ingegno. Il suo classicismo lo trasse in un campo in cui sarebbero occorsi, per esprimere veramente le ansie e le inquietudini e i turbamenti del suo tempo, un formidabile cuore e una mente veramente gigante: ma egli non era da tanto. Il miracolo di un neo-classicismo, non imitatore, ma emulo, lo aveva fatto uno solo: Michelangelo, e non è stato e non sarà forse fatto più.

VITTORIO MALAMANI, *Canova*. Milano, 1911.

LE IDEE DI RODIN.

Augusto Rodin non è un genio: i genî sono rari nella razza francese: ma è un grande ingegno, e come tale è universalmente riconosciuto: ma in Francia si è formata attorno a lui una specie di guardia del corpo di critici, di letterati, di artisti che guardano a lui come ad un Messia. Ed egli, che pur è un uomo serio, alieno dalle vanità ufficiali, evangelizza volentieri, e certo non si può negare che non gli faccia difetto il *physique du rôle*: quella sua massiccia persona, la gran barba mosaica, l'alta fronte eretta, la parola tarda e solenne conferiscono alla sua eloquenza una dignità pontificale. Non è meraviglia che un amico ed ammiratore abbia creduto necessario raccogliere in un volume il succo delle dottrine estetiche del maestro.

Questi « *Entretiens réunis par Paul Gsell* » non sono precisamente le « Conversazioni » di Goethe con Eckermann. Non tutto ciò che fluisce dalla bocca del maestro è oro colato. I grandi artisti che si mettono a discorrere di estetica dicono spesso come verità profonde cose assai ingenue. In genere cadono tutti in un difetto: quanto più la loro opera è stata frutto di intuizione geniale, tanto più hanno la smania di fare i filosofi e di mostrarla frutto di teorica meditata. Il Rodin non sfugge al pericolo; ma bisogna dire a sua lode che egli si esprime semplicemente, senza le pompose frasi barocche che fioriscono sulle labbra di certî artisti che si credono di fare della

letteratura; e come è un grande artista, dice talora cose che gli artisti non grandi potranno meditare con profitto. Bisogna naturalmente scegliere. Questi interrogatori di uomini illustri sono tratti a stenografare anche le frasi più inutili e a presentarle sul vassoio della loro prosa magnificatrice come gemme.

*

Rodin è un meraviglioso interprete della vitalità umana: il suo modo di studiare ci spiega in parte il segreto di questa sua potenza. Egli ha cercato di creare attorno a sè quella visione di nudità libera ed animata in cui si educarono gli occhi degli insuperati greci: nel suo studio i modelli non posano in attitudini preordinate: egli ne fa passeggiare parecchi, uomini e donne, attorno a sè con la libertà della vita, e abbozza febbrilmente in piccole statuette le attitudini felicemente casuali. « Sono un cacciatore di verità, — egli dice —, una spia della vita. Colgo sul vivo i movimenti che osservo, ma non li impongo. Anche quando un argomento mi obbliga a domandare ad un modello una certa attitudine, evito di metterlo in posa, poichè voglio rappresentare soltanto ciò che la natura mi offre spontaneamente. Obbedisco interamente alla natura e non pretendo mai di comandarle. La mia sola ambizione è di esserle servilmente fedele... Il solo principio dell'arte è di *copiare ciò che si vede.* Non dispiaccia ai mercanti d'estetica: qualunque altro metodo è funesto Non c'è alcuna ricetta per abbellire la natura ».

Questa stretta confessione di realismo farà stupire più di un ammiratore e seguace del Rodin. Il Rodin è ritenuto come un idealista della forma, come un

deformatore geniale che non rifugge da alcuna alterazione anatomica pur di raggiungere un risultato di intensità espressiva. L'interlocutore non può non rilevarlo, ma il Rodin non si smuove dalla sua fede: « Ebbene no, non ho cambiato la Natura, o meglio, se l'ho fatto, l'ho fatto *senza avvedermene*. Il sentimento che ispirava la mia visione, mi ha fatto vedere la Natura quale l'ho copiata... Ammetto che l'artista non vede la Natura quale essa appare all'uomo volgare; la sua emozione gli rivela, sotto le apparenze, la verità interiore ».

È una bella frase, una frase filosofica, ma che spiega solo fino a un certo punto la deformazione che tutti i grandi artisti hanno fatto subire al modello. Quando un plastico allunga un muscolo, accentua una sporgenza ossea, chi potrà dire che egli abbia scoperto sotto le apparenze esterne, una « verità interiore »? La verità è un'altra. La sua emozione non gli rivela già una verità interiore ma lo trae a esagerare gli elementi caratteristici per rappresentare l'intensità espressiva del fantasma in lui suscitato dal vero. E il Rodin non lo ignora quando poco più oltre afferma: « È bello nell'arte soltanto ciò che ha *carattere*. Il *carattere* è la verità intensa d'uno spettacolo naturale qualunque, bello o brutto; è ciò che si potrebbe dire una *verità doppia*, poichè è la verità interiore tradotta da quella esterna; è l'anima, il sentimento, l'idea espressi da un viso, dai gesti e dalle azioni d'un essere umano, dai toni di un cielo, da una linea di orizzonte ». Benissimo: ma questa « verità intensa » del carattere spiega molta bellezza d'arte, ma non tutta l'arte, e non la bellezza più alta. Spiega l'arte di un Holbein e di un Donatello, non quella di un Fidia e di un Michelangelo. Modelli umani anatomi-

camente bellissimi, ma intellettualmente e moralmente mediocri o nulli, hanno potuto servire ai due plastici che plasmarono l'*Ilisso* e *La Notte*; ma chi oserebbe dire che la bellezza e la significazione ideale di quei due marmi immortali sia nata dalla sola estrinsecazione dell'anima interna dei modelli vivi? I modelli non hanno fornito che l'apparenza necessaria a integrare la visione interiore dell'artista. Trasformare, accentuare, deformare la realtà è lecito soltanto a chi la modella sopra uno schema ideale interiore: ed è trasformazione e deformazione grande e conscia; la trasformazione leggera e inconscia, inevitabile in ogni opera d'arte, è soltanto quella di quegli artisti che, come Van Eyck od Holbein cercarono unicamente di copiare il vero. Sono artisti grandi, ma più grandi sono quegli altri che riuscirono, come i Greci e Michelangelo, a rivestire di elementi di realtà acutamente osservata una loro visione interiore.

*

Ho insistito sopra questo punto perchè penso che in questa incertezza di ragione estetica siano il riflesso e la causa di una incertezza di indirizzo pratico nell'opera del Rodin. Egli sarebbe per natura un realista formidabile, un rappresentatore stringentissimo di caratteri individuali, un Donatello moderno; e ne ha dato prova in certi busti mirabili di vitalità immediata e respirante, in certe figurazioni terribili di abbrutimento umano; ma d'altra parte l'intelligenza della bellezza e la coltura lo attirano verso i capolavori dello stile: la plastica egizia, i Greci, Michelangelo, ed egli è andato sinora oscillando fra i due poli senza raggiungere il giusto mezzo, perchè non v'è

giusto mezzo raggiungibile fra i due campi. Non possiamo immaginare che Fidia modelli accanto alle « Parche » una testa realistica come quella dell'atleta d'Olimpia, nè che Michelangelo plasmi fra i « Prigionieri » e il « Mosè » il busto di Nicolò da Uzzano di Donàtello; non lo possiamo più che non possiamo immaginare un Holbein che dipinga un « Giudizio Universale ». Il Rodin ha cercato troppo spesso la conciliazione fra i due campi, e, se ha raggiunto l'eccellenza di rappresentazione realistica, spontanea nella sua natura sensualissima, non ha attinto l'equilibrio nella rappresentazione ideale.

Vi sono in queste pagine numerosi documenti di questa inconscia crisi ideale. Una sera Rodin invita misteriosamente l' amico ad esaminare una statua greca al lume di una lampada, e l'amico, con la stupefazione compiacente di ogni ammiratore, scopre nel ventre della Venere innumerevoli sfumature di modellatura che non vi aveva sospettato. E Rodin esclama: « È vera carne... ci si aspetterebbe di sentirne il tepore » e ne conclude che i-Greci, lungi dal cercare una bellezza astratta depurata dall'attrattiva sensuale, sono stati follemente innamorati della carne. Ma si può osservare che nelle statue greche la bellezza tipica trionfa sul carattere individuale, mentre nelle statue rodiniane la sensualità del carattere non giunge mai al tipo.

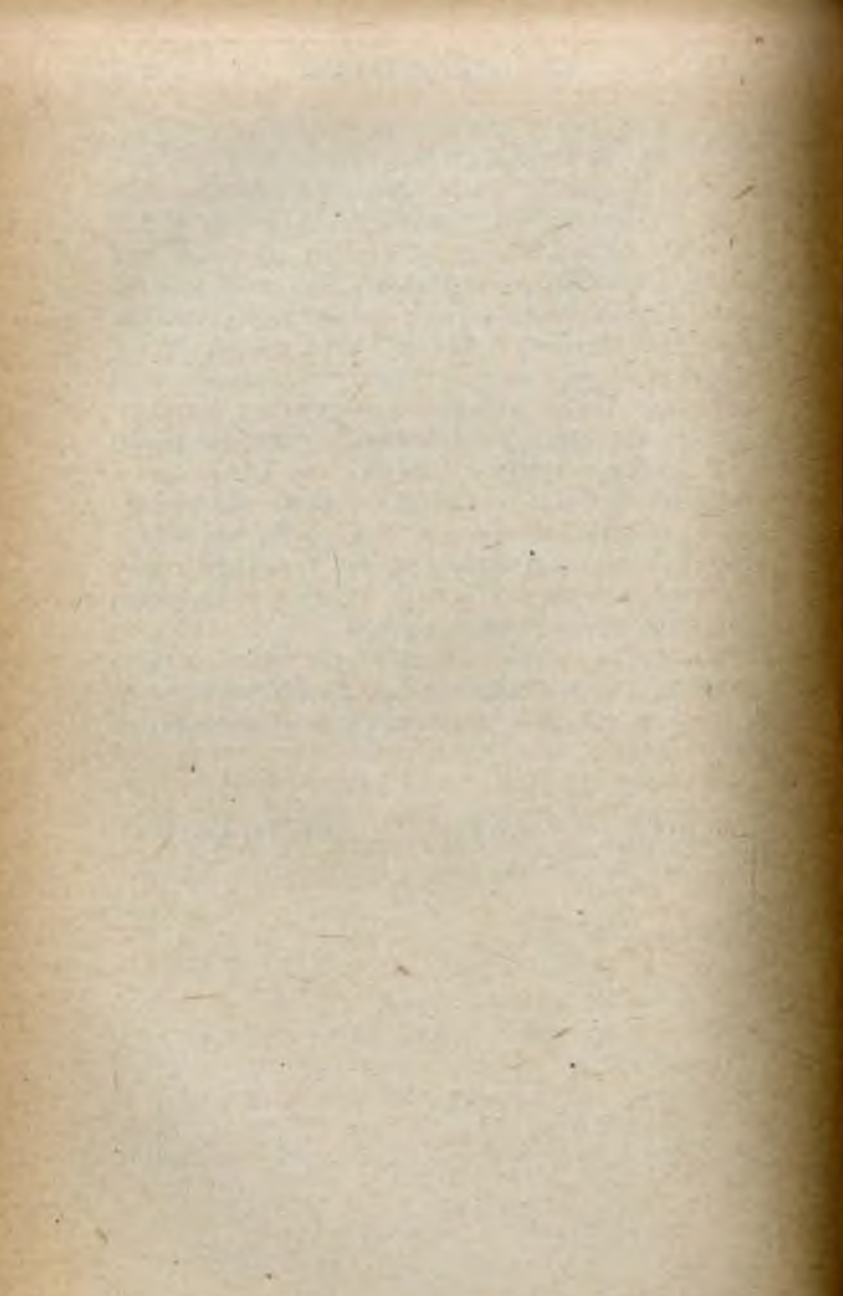
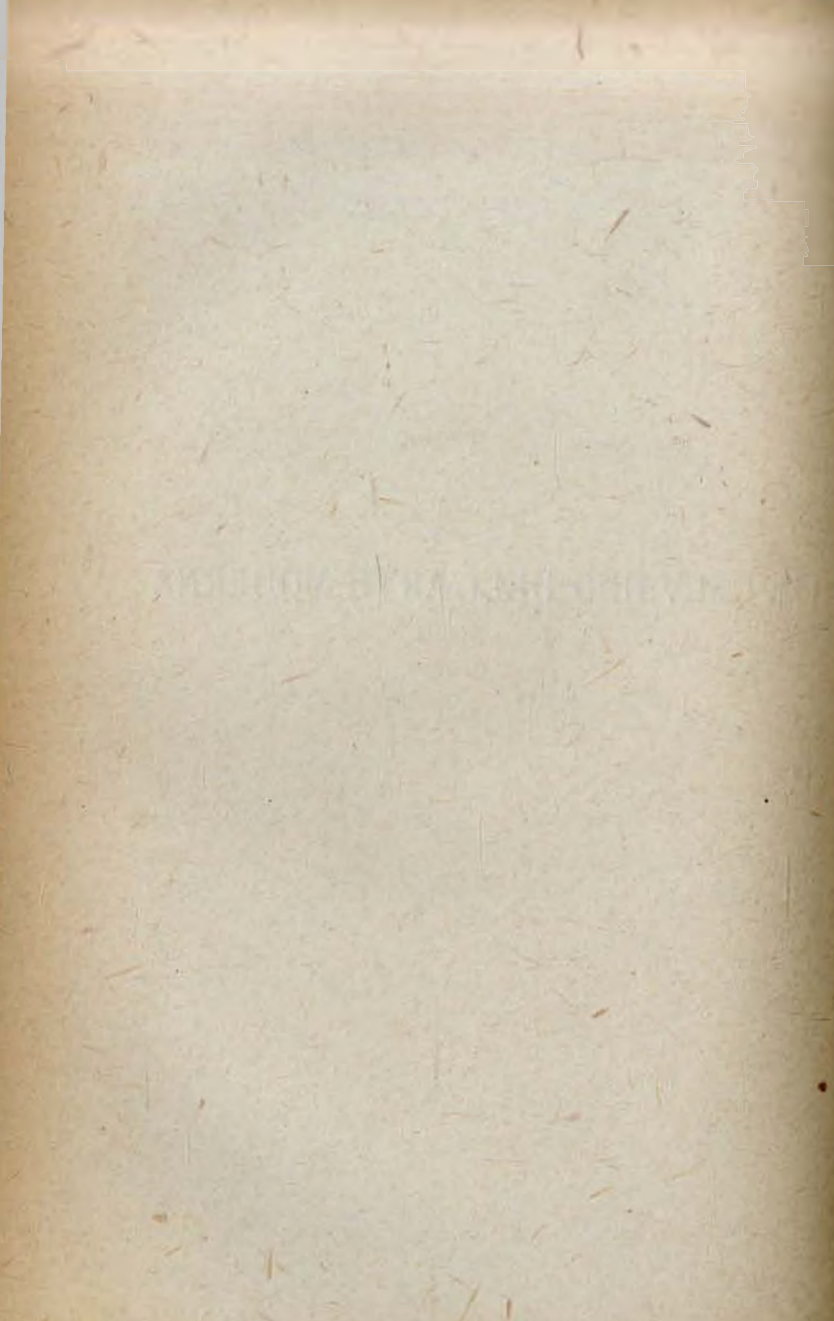
Non importa: v'è nello spettacolo di questo vecchio artista glorioso che discute con sè e con gli altri i principii e i segreti dell'arte, e vaglia continuamente la sua opera al saggio di quella degli antichi, una lezione di modestia e di ardore che troppi suoi confratelli illustri, così sicuri del loro comodo manierismo stereotipo, dovrebbero meditare. Questo rivoluzionario,

questo avvenirista è un adoratore degli antichi; ha raccolto attorno a sè statue e frammenti greci e vive nella loro intimità studiandone il terribile mistero. E se non nuove, vere ed acute sono le sue osservazioni sulle leggi plastiche. Talora la sua osservazione pratica, acuta, è in contraddizione con la teoria, insufficente. Così quando afferma a ragione che il movimento in arte, lungi dall'essere l'osservazione esatta della fotografia istantanea, dev'essere una sintesi di due stati successivi e quindi una falsità armoniosa, non si accorge di negare con ciò la sua teoria della « copia » del vero. Ci sono in queste sue conversazioni verità non peregrine, ma non inutili, sopratutto sulle labbra di un tanto maestro: « Il disegno è nell'arte ciò che lo stile in letteratura. Lo stile che diventa maniera, che si infronzolisce per farsi osservare, è cattivo. Non c'è stile buono all'infuori di quello che fa dimenticare se stesso, per concentrare sull'argomento, sull'emozione rappresentata tutta l'attenzione del lettore. L'artista che fa bella mostra del suo disegno, lo scrittore che vuol attirare la lode sul suo stile, sembrano soldati che si pompeggiano nell'uniforme, ma che rifiutano di andare alla guerra... Il disegno e lo stile veramente belli sono quelli che non si pensa di lodare, tanto si è rapiti da ciò che esprimono... ».

Sono verità grandi ed eterne che ad infiniti ammiratori ed imitatori del Rodin, scultori e letterati, dovrebbero giungere molto amare. E questo innovavatore è il più severo censore di certi funambolismi che si vorrebbero definire geniali: « È evidente che se il disegno manca, se il colore è falso, la commozione più potente sarà incapace di estrinsecarsi; le scorrettezze anatomiche faranno ridere coloro che

l'artista vorrebbe commuovere... Nessuna veemente ispirazione può sostituire il lungo studio indispensabile per dare agli occhi la conoscenza delle forme e delle proporzioni e rendere la mano docile a tutte le imposizioni del sentimento..... Bisogna possedere una tecnica consumata per dissimulare la propria sapienza. Senza dubbio per le persone volgari i giocolieri che fanno delle fioriture colla loro matita, o confezionano stupefacenti pirotecnie di colori, o scrivono frasi ingioiellate di parole strane, sono gli artisti più abili: ma la grande difficoltà e il sommo dell'arte, consistono nel disegnare, dipingere, scrivere con naturalezza e semplicità. Guardate una pittura, leggete una pagina: non avete fatto attenzione nè alla colorazione, nè allo stile, ma siete stati commossi nel fondo del cuore. Non abbiate timore di errare: disegno, colorazione, stile, sono di una tecnica perfetta... ».

Sono verità limpide, ma che certa critica ha tanto diffamato, che si odono con qualche piacere in bocca di uno che non può precisamente esser accusato di insufficenza.

AUGUSTE RODIN, *L'Art*. Entretiens réunis par Paul Gsell. Paris, Grasset, 1911.

IL CALVARIO DELL'ARTE MODERNA

IL NUOVO RACHITISMO

[1895]

Sono cinque o seimila anni almeno che l'uomo tenta coll'arte di creare immagini che gli diano l'illusione delle forme naturali: con più o meno larghezza di visione e profondità di osservazione, con maggiore o minore genialità e freschezza di interpretazione, secondo il genio, l'ambiente, lo stato di coltura dei varî popoli e dei tempi diversi. La storia dell'arte si occupa di queste modalità di rappresentazione, le classifica, le giudica, e accoglie, secondo i tempi, con maggior simpatia quelle che meglio incarnano i suoi ideali; ma attraverso le infinite modalità emerge una tendenza fondamentale: cercar di riprodurre quanto più fedelmente è possibile la forma naturale che ha destato nei nervi umani una sensazione di simpatia; cercare di strapparle quelle caratteristiche che la fanno irraggiungibile all'arte: le manifestazioni di quel movimento misterioso e affascinante che è la vita.

In questa lotta fra le facoltà artistiche dell'uomo e la natura, quanti alti e bassi, quante malattie nell'organo rappresentativo, oscuramenti del senso, deviazioni del gusto! Ma la natura eternamente presente, uguale e affascinante, è sempre pronta ad eccitare nuovi individui e nuovi tentativi verso la conquista impossibile della sua forma. Così vediamo la forma, meravigliosamente intuita negli antichissimi tempi del-

l'Egitto antico, stilizzarsi a convenzione grafica nel medio e nel nuovo impero, riavvicinarsi alla natura coi Caldei, raggiungere il supremo grado di vitalità ideale coi Greci, farsi convenzionale coi Romani, ristilizzarsi ieraticamente coi Bizantini, imbarbarirsi nel Medio evo, per risollevarsi col rinascimento e salire attraverso varie vicende alla rappresentazione più perfetta dei nostri giorni.

*

Perchè è lecito sperare che, nonostante l'ecclettismo imperante, nemmeno il più arrabbiato fra i collezionisti di antichità dubiti che l'artista moderno *veda* la forma in modo più *stringente* che l'artista del passato. Lasciamo da parte il genio, le cui opere devono ad altri elementi di sentimentalità, di idealità e di potenza fantastica la loro vita immortale. Come potenza visiva e metodo rappresentativo l'uomo moderno ha una capacità artistica superiore a quella dei suoi predecessori. Anche nella più mediocre delle opere d'arte moderne salta agli occhi l'*agilità* ottica della comprensione moderna della forma. E questa agilità risulta dall'assimilazione istantanea delle conquiste pazientemente accumulate in tanti secoli dai progenitori, dalla squisitezza nervosa prodotta da una vita più rapida, nervosa, febbrile, dalla visione continua di questa rapidità e nervosità, e infine dal sussidio delle arti fotomeccaniche, le quali ci dànno un'analisi della forma del movimento quale non si era mai immaginato di possedere. Nessun dubbio, dunque. Questo senso della realtà, questa capacità di stringere più da vicino la natura, è una delle glorie moderne più vere, uno dei compiacimenti più profondi,

*

Queste cose sembrano inutili a dirsi, pare, tanto appaiono ovvie, naturali, riconosciute. Se non che, appunto adesso, a scalzare questa nostra fede ingenua, è sorto, prospera e si dilata un movimento artistico potente e completo, che si è già insinuato nell'arte pura, invade l'arte decorativa, minaccia di estendersi a tutte le manifestazioni figurative, tende ad asservire tutto il mondo delle immagini sotto la sua rigida regola.

Che cos'è il prerafaelismo di moda? (1). Nella sua apparenza è una reazione del sentimento e del *carattere* contro la fiacchezza e l'insipidezza dell'accademismo classico del gran rinascimento, contro la grettezza e la meschinità intellettuale del realismo; un ritorno alla sincerità ingenua e severa, alla fede e al sentimento dei quattrocentisti. Tutti sanno oramai a sazietà come sia nato, com'è cresciuto, come si è propagato, quali ne furono gli apostoli e quali ne sono i seguaci. Ma donde nasce? Nasce da un bisogno di sentimento, di poesia, di elementi ideali di cui l'arte

---

(1) È appena il caso di avvertire che l'indirizzo artistico preso in esame è l'arcaismo medievale, che, dalla degenerazione di certi elementi dell'arte del Rossetti, informò l'opera della seconda generazione dei prerafaeliti e fu diffuso come una formola fissa dal Burn e Jones e dai suoi seguaci, prerafaelismo che non ha nulla di comune col primo e vero prerafaelismo col quale è in Italia quasi sempre confuso, col prerafaelismo di Madox Brown, del Millais giovane e di Holman Hunt, che non fu affettazione arcaica medievale ma *naturalismo espressivo*, sano, schietto e sincero, che fu anzi storicamente assai più di quello dei veristi francesi, il vero *verismo* dell'arte moderna, perchè non fu grettezza, ma poesia,

attuale era dolorosamente priva. L'arte moderna per liberarsi dall'untuosità dell'accademismo e dalla superficialità sentimentale del romanticismo s'era gettata brutalmente sul vero, su quel vero che meno era soggetto alle smozzicature dei giardinieri e dei sarti: sulla campagna e sui contadini. Era una cura ricostituente urgente e necessaria; si trattava di vita o di morte: e l'arte fu salva. Si capisce che andando ad abitare fra i buoi e le vacche, seguendo l'aratro o il carro del letame, l'arte non potè darsi a speculazioni filosofiche, nè aprirsi a sottigliezze di sentimento. Come negli individui nei quali la vita fisica predomina, l'anima si faceva debolmente sentire.

Ma in quanti non erano, come gli artisti, direttamente implicati in questa nuova corrente, il sentimento e la fantasia reclamarono ben presto i loro diritti. Ora l'arte moderna non rifletteva proprio nessuno di quei bisogni persino morbosi di sentimentalità di cui siamo così superbi, e i profani gridarono agli artisti: dateci l'anima, dateci l'azzurro, il pensiero, la fede. Tanto più che lo spasimo del sentimento si aggravava con uno di quei periodici accessi di religiosità a cui va soggetta la natura umana dopo le sue orgie di razionalismo. Ma gli artisti fecero orecchie da mercante. Noi sudiamo, pensarono essi, ad afferrare e a rappresentare questa realtà nuda e cruda, sudiamo, e non ci riusciamo quasi mai. Se noi dovessimo pensare all'anima, alla poesia, al sentimento, la nostra rappresentazione sarebbe anche più fiacca e infedele. Dunque nulla di nulla; l'arte è fatta di realtà, e la poesia sta nella perfetta illusione ottica. Ma le anime in pena non potevano contentarsi e non si contentarono. Voi ci date solo i corpi, gridavano, noi vogliamo anche le anime.

V'era da una parte un'arte, anzi una tecnica capace di figurare quasi perfettamente le forme, dall'altra delle anime che volevano in quei corpi un riflesso di sè. Il problema era chiaro, ma anche terribile; il più terribile dei problemi che si presentino nell'arte, e i grandi artisti moderni sentendosi impotenti preferirono imbrogliare le cose e girare la posizione.

Vi sono infatti due modi di esprimere l'elemento psichico della natura umana. L'uno, vecchio come il mondo, è di infondere in una perfetta rappresentazione dei corpi, potenti caratteri di spiritualità. Ma questo sistema così semplice non è lecito che al genio, e ancora in certi speciali gradi dell'evoluzione dell'arte. Ora, c'era il momento, ma non il genio, e si preferì il secondo modo, che è di figurare l'elemento psichico con particolari caratteri grafici convenzionali sacrificando la realtà materiale; come chi dicesse quasi una caricatura seria, uno schema dimostrativo. E ne nacque il prerafaelismo attuale. Si era impotenti a infondere nelle forme del nostro tempo una potente vita spirituale? Si corse a copiare la sentimentalità, la fede e il carattere che nelle linee delle loro figure infusero i primitivi, sinceri nella loro insufficienza rappresentativa.

Il prerafaelismo, deriso acerbamente nei suoi primordi, ha trionfato ed è inutile negarlo. Si può dire che la storia artistica degli ultimi cento anni non presenta un movimento più caratteristico e più importante. Il prerafaelismo ha vinto, è entrato nelle abitudini, si è imposto alla critica ed agli amatori, si infiltra in tutti i rami, dalla pittura pura all'illustrazione, dalla decorazione all'arte industriale. Ha trionfato in Inghilterra, si propaga in Francia e Germania, minaccia l'Italia. È inutile illudersi. Sul corpo nervoso e balzante dell'arte moderna si stende a poco a poco

rigida e tenace questa camicia di forza di rachitismo medioevale.

Ma come? Abbiamo potuto inorgoglirci di aver raggiunto una rappresentazione più stringente e vitale del corpo umano, abbiam potuto credere che la nostra evidenza figurativa fosse una conquista definitivamente acquisita all'arte, nella sua scala ascendente verso la natura? Disinganniamoci, e in fretta. Ecco qui, il nuovissimo verbo dell'arte, le lunghe figure impacciate di Edward Burne Jones, che seppellite in un profluvio di pieghe angolose ci guardano con occhi sempliciotti, tendendo mani di legno in pose rigide e maldestre. Noi ci credevamo di aver dato alla pittura larghezza e potenza, verità e poesia, fondendo i particolari nella massa, segnando ombre e non contorni, sostituendo da per tutto alla convenzione la realtà: eravamo in errore. Ce lo dice Puvis de Chavannes, che a raffigurare l'inverno e l'estate, le arti e le scienze, nei suoi affreschi per l'Hôtel de Ville e per la Sorbona ritorna ai puerili paesaggi dei fondi quattrocentisti, dove i rami degli alberi, le foglie, i frutti sono disegnati uno per uno, e le roccie scoscese hanno gradini regolari come fette di gelatina, come usano fare i bambini e i selvaggi, dove i particolari sono figurati con l'ingenua inettitudine dell'infanzia. E gli adolescenti che nudi in pieno inverno spezzano il legno, hanno le attitudini del Botticelli, del Ghirlandaio, del Perugino. Ancora: è Carlos Schwabe che fa della dolce e vivace Angelique del *Rêve* una lunga e rigida figura di legno; è Max Klinger, il fantastico e ghiribizzoso illustratore di Brahms, che per dipingere una Pietà non sa di meglio che appropriarsi la legnosità stecchita del Mantegna. E un nuvolo di imitatori cammina sulle loro traccie.

Che vale che noi abbiamo potuto credere che la complessità dell'anima moderna richiedesse una più potente complessità di rappresentazione, che la mobilità muscolare sviluppata dalla vita più rapida domandasse una figurazione più nervosa e agitata? Ecco invece le pose semplici fino all'idiotismo, i movimenti rigidi e impacciati. È il medio evo che grazie al suo fascino di sentimentalità, di semplicità ingenua, riesce a imporre la sua puerile impotenza grafica, la sua *gaucherie* rappresentativa.

Ma dove il movimento è più forte e minaccioso è nel campo dell'arte decorativa. La fabbrica di tessuti e di mobili di William Morris, il poeta, socialista, pittore e decoratore, è oramai celebre anche fuori d'Inghilterra, le città della Germania si disputano l'esposizione degli schizzi di Walter Crane, l'esteta inglese, che con Burne Jones e Morris, è a capo del preraffaelismo decorativo. Noi vogliamo uno stile, dicono gli apostoli dell'*Arts and Crafts*, e le sue basi non possono essere che nell'arte medioevale.

Fra poco i vetri dipinti di Burne Jones, di Davis, di Holiday, le tappezzerie di Heywood Summer, di Morris, di Crane, faranno testo anche fra noi. Avremo anche noi i mobili goticizzanti, i tappeti e le cortine istoriate di quei lunghi gigli estenuati, di quei simmetrici tulipani, di quelle ninfee di cui non una barba di radice manca, non una foglia è sgualcita; avremo anche noi dei trasparenti in cui potremo contare i fili d'erba dei prati e tutte le spine dei rami; i nostri occhi si delizieranno delle lunghe figure stecchite dei cavalieri della Tavola Rotonda, perchè col suo rachitismo grafico il medioevo ci trasmette anche la sua torva materia poetica, e ritornano di moda le streghe, le danze della morte, gli scheletri, ritorna di moda il

simbolismo, questa fillossera dell'idealità. Pensate alle incisioni di Giovanni Sattler, ai quadri del Toorop e a quelli del Munthe.

E già qualche accenno di questo nuovo stile è comparso in Italia nel campo ch'era più facile di conquistare, quello delle illustrazioni. Perchè proprio in questo scorcio di secolo in cui le arti fotomeccaniche ci permettono di illustrare i nostri libri colla diretta immagine della realtà, della vita colta nel suo moto, bisogna vedere questo incredibile ritorno allo stile delle miniature medioevali, alle rigide figure a semplice contorno dei vecchi legni del quattrocento e del cinquecento, alle iniziali inquadrate, alle testate, ai fregi ed agli *ex libris* composti di massicci aggrovigliamenti calligrafici di foglie e di fiori stilizzati secondo uno spirito che non può essere il nostro.

Ed ora? Qual'è l'avvenire di questo indirizzo arcaico? Io non dubito del suo trionfo prossimo, ma per fortuna sono anche certo del suo fallimento non lontano. Non si nega: è una tendenza aristocratica, spiritualista, poetica. Ma se l'aristocrazia, la spiritualità, il carattere, la poesia sono elementi indispensabili dell'arte, bisogna ricordare che vanno ottenuti colle forme e secondo lo spirito del proprio tempo, sotto pena di mettere al mondo creature effimere. Questa voluta reazione d'arcaismo è una dura lezione per l'arte moderna, che aveva creduto di poter impunemente far a meno del sentimento e dell'ideale. Ma nulla più. Questa morbosa degenerazione del senso estetico non può riflettere che la meschinità passeggiera di un'età incapace di un senso largo, libero e sano dell'arte e della vita. Sorga una generazione nuova e questo malinconico fantasma di un'arte nè antica, nè moderna crollerà come un castello di carta,

poichè non ha dentro nè ossa, nè sangue. L'anima che pare rilucergli negli occhi è un lumicino acceso dentro ogni sera da mani pietose: il primo soffio di vita rigogliosa lo spegnerà. E allora dal trionfo pieno e incontrastato della forma moderna, della forma agile, balzante, nervosa, palpitante di gioventù, sorgerà finalmente l'arte capace di riflettere la poesia del mondo moderno.

LA COLPA DELL'ARTE MODERNA

[1897]

Delle varie arti, nessuna, tranne la musica, ha dinanzi a sè nel mondo moderno, un campo di attività così largo e affascinante come la pittura. La poesia e l'architettura sono schiacciate dal peso di una tradizione classica gloriosa; la scoltura è forse, di tutte, quella in cui i moderni meritano un'attenuante maggiore, se restano esitanti di fronte agli antichi. Il suo culto è reso difficile meno da incompatibilità dell'ambiente quanto dall'incubo di opere di una bellezza quasi ideale, e apparentemente irraggiungibile. Ci fu un'età, ci furono occhi, mani, anime, che seppero vedere, plasmare, animare la forma umana con tal potente palpito di vita, con così armoniosa serenità, infonderle tanta luce d'ideale, che in nessun altro ramo dell'arte l'artista ha mai stretto più da vicino la visione ideale della sua mente. Ma la pittura, no. La pittura greca, è, si può dire, scomparsa. Aveva, del resto, un carattere spiccatamente plastico; la sua influenza è nulla. Resta la pittura dal medioevo sino ai nostri giorni.

Ora, essa è ben lontana dall'offrire opere di bellezza tali da soddisfare completamente i nostri occhi e le nostre anime, e da rendere inutili i nostri sforzi. Anzi, per quanto geniale, è tale, da accendere, più che altro, la nostra sete di bellezza e la nostra bramosìa rappresentativa.

Non dispiaccia ai feticisti dell'arte passata; per scegliere, ad esempio, un solo elemento, non c'è da Giotto a Greuze, e meno che mai nei più aurei quadri degli aurei pittori dell'età aurea, un solo viso di donna, un solo tipo di bellezza femminile, che per soavità di tratti, per delicatezza di modellatura, per luce di intelligenza, per intima vita, risponda, non dico alla bellezza ideale della nostra mente, ma anche solo ad una di quelle bellezze vere e vive, che vivono accanto a noi, e che, almeno una volta nella vita, appaiono ad un artista. L'arte, che dovrebbe esserne la quintessenza, è inferiore alla realtà. Ma io non voglio fare il processo agli artisti delle età passate: nella loro insufficenza quanto furono più grandi degli attuali! Io voglio concludere soltanto che nel campo pittorico il più è da fare, che l'espressione della bellezza, suo primo scopo, è ancora da raggiungere, e che un mondo immenso di forme, di idee e di sentimenti si apre all'arte moderna.

Ora, in che modo vi attende? Per quanto sia doloroso, bisogna confessare che l'arte presente è uno stagno morto di mediocrità intellettuale. Se l'arte antica è inferiore alla realtà, la moderna sta quasi sempre al disotto della fotografia.

*

Fra gli spettacoli ammanniti dalla sollecitudine moderna alla nostra sete di godimenti estetici, non ne conosco nessuno che possa competere, per efficacia deprimente sulle facoltà intellettuali ed affettive di un individuo, con una esposizione di quadri e di statue.

Voi entrate coi nervi intonati, con un vivo desiderio di bellezza, colla fantasia eccitata dallo stimolo dell'ignoto che vi attende; entrate, cercate, sperate, e ne uscite umili, prostrati, avviliti, taciturni, con una sola domanda insistente nelle desolate solitudini del cervello: son'io divenuto ebete, o costoro sono assai lontani da quella cosa indispensabile che si chiama la genialità artistica?

Così è. Le mostre d'arte non solo non eccitano la nostra mente, non solo non ci muovono minimamente il cuore; ma ci lasciano spesso, all'uscita, abbrutiti, come da un bagno vischioso di mediocrità intellettuale.

Come si spiega allora, si dirà, l'affluenza talora grande del pubblico? Non conviene farsi illusioni. La folla va alle mostre d'arte, come ai teatri, per un mondo di ragioni che coll'arte non hanno a che fare: del resto, per essa il godimento estetico si riduce spesso ad una noia signorilmente oziosa. Il pubblico grosso non si annoia ad una mostra artistica più di quanto si annoi ad ascoltare un'opera del Wagner od a leggere un romanzo del Flaubert: quindi nella sua inconsapevolezza è persuaso di divertirsi. Ma cercate di sorprenderlo all'uscita o nell'intimità delle pareti domestiche, scavate un poco quella crosta superficiale di entusiasmo, e sentirete con che calore rimpiangerà il quadro storico, potente mezzo di educazione e molla di entusiasmo patriottico, e il quadretto di genere, caro ornamento delle sale da pranzo. No, nemmeno il grosso del pubblico può dirsi contento dell'arte attuale.

Perchè, è strano. Noi viviamo, amiamo, soffriamo; ci entusiasmiamo per la bellezza e per la poesia; noi cerchiamo in tutte le arti, nella prosa, nel verso, nel

suono, non una riproduzione asciutta dei discorsi usuali o del suono dei fischi del tram, ma sopratutto l'espressione dei moti più alti dell'animo, delle speculazioni più elevate, degli affetti più intensi, di quegli stati psichici che suscitano dalla materia corporea la scintilla più luminosa dello spirito. La cerchiamo nell'arte, perchè soltanto al genio è dato di fissarla in una forma armonica che ne fa un godimento estetico. Noi cerchiamo questa poesia, e spesso la troviamo, e Werther e Violet Yves, Tannhäuser e Isotta, Miranda e Maud ci commuovono, ci fanno vibrare, ci rapiscono perchè destano nei nostri nervi il senso di quell'essenza di vita, di quella trascendenza ideale della realtà che diciamo *poesia*.

Ora, questa poesia che è scopo e base dell'arte, che ci è offerta dalla letteratura e dalla musica, la troviamo noi nella pittura e nella scoltura?

Nelle antiche, sì, molto spesso, e talvolta in grado sublime; nelle moderne quasi mai, per non dire mai addirittura. Mentre la letteratura e la musica hanno soppresso le forme didascaliche, le virtuosità scolastiche, le pure compiacenze tecniche, per concentrare il loro sforzo nella rappresentazione palpitante del sentimento, le arti figurative hanno fatto proprio l'opposto. Nello sforzo di liberarsi dalle falsità dell'accademismo collo studio stretto del vero, l'arte moderna ha scartato da sè l'elemento finale dell'arte: la poesia.

*

Che cosa ci offre, in genere, una mostra d'arte moderna? La fisiologia ne è abbastanza facile. Sul plumbeo stagno della mediocrità generale, tra gli infelicissimi ruderi galleggianti del quadro storico, si

distendono le alghe dei quadretti di genere, e navigano a gonfie vele le flotte dei paesaggi.

Che questa enorme prevalenza del paesaggio venga proprio tutta dal moderno *sentimento della natura*, sia tutta originata da un senso di poesia? Io ne dubito un poco, se penso che di poesia in quelle tele non c'è spesso nemmeno l'intenzione. Io inclinerei quasi a credere che la maggior facilità di illudere il pubblico, attiri alla pittura di paese tutti quelli che non avrebbero denti ed unghie per domare la natura umana. Ma ammettiamo pure come genuino questo infinito amore pel paesaggio. Dove sono i quadri che possano vantarsi di produrre sullo spettatore l'emozione poetica di cui è capace talvolta la natura, nonchè superarla, aumentandola della sensibilità poetica del traduttore, com'è proprio delle opere del genio? Con l'immensa superiorità materiale del colore, i paesisti moderni non sono ancora riusciti a rendere il senso di poesia che emana dai paesaggi di Hobbema o di Ruysdael. Ma che? Colla loro irreprensibilità di toni, colla loro sapienza di pennellatura sono inferiori in poesia suggestiva alle convenzionali vignette di capo d'anno, ai *Christmas Cards* che ci arrivano d'oltre la Manica.

Mentre la landa brettone dei *Pescatori d'Islanda* e l'*ermo colle* del Leopardi sono nella loro espressione geniale più affascinanti che nel vero, i paesaggi moderni non che superare, non giungono mai al livello della capacità suggestiva della natura, che pure nella sua tangibilità reale ha come una remora a trascinare l'individuo nelle regioni del sogno. Mentre la Silvia del Leopardi e l'Elena del Fogazzaro paiono transumanarsi, le donne dipinte o plasmate sono ridotte all'ufficio di manichini.

Ora, se un'opera d'arte non desta in noi quella vibrazione nervosa che è causa di godimento, è un'opera inutile. O il vero era senza poesia, e fu sciocchezza riprodurlo; o la commozione reale dell'autore non è trasmessa allo spettatore, e la tecnica è insufficiente; o l'autore non provò nessuna commozione poetica, e allora la bellezza tecnica, se c'è, è sprecata. Fosse anche un miracolo di ingegno, avrà un'importanza nella storia della tecnica, non mai in quella dello svolgimento artistico dell'anima umana.

*

La pittura come la scoltura, come qualunque altra arte è, prima di tutto, poesia. Ogni pittore, ogni scultore, ogni musico, ogni verseggiatore dev'essere prima di tutto un poeta. La tecnica pittorica, come quella metrica, come quella musicale, sarà il suo mezzo (sorgente di diletto profondo, ma sempre subordinato), non mai lo scopo. Un vero artista è un individuo che ha qualche cosa da dire a cui gli altri non pensano, o che sentono appena confusamente; è un organismo capace di mostrare altrui qualche cosa di alto e di profondo che essi non discernerebbero senza il suo intervento. Ora, per la maggior parte, gli artisti moderni non solo non scoprono nulla a nessuno, ma spesso ci obbligano a discendere al loro livello per spirito di compassione.

L'inesauribile miseria della loro mente è qualche cosa che stringe il cuore; la loro povertà di fantasia gela il sangue nelle vene. Nulla che sorprenda, che scuota, che elevi, esalti, rapisca; col fascino della bellezza, della fede, della grandezza, della poesia; nulla di puro, di fresco, di ardito, di intenso, di vi-

brante, nulla di più che consueto. Una completa assenza di poesia, un'assoluta assenza di pensiero, una quasi completa assenza di sentimento aleggiano sovrane in queste pretese officine di bellezza. Abbiamo riso dei pittori di cinquant'anni fa, che dipingevano la cascata, il mulino, l'asino che aspetta e il mugnaio sul ponte col sacco in spalla, che credevano di far del sublime coi *Baci* melodrammatici e con gli *Addii* lacrimosi. Ahimè: in quella puerilità v'era ancora una ricerca di poesia. Ora non abbiamo più nulla, null'altro che la tecnica.

*

Che cos'ha saputo ispirare all'arte moderna questo mondo moderno così vario, e nuovo ed intenso?

L'elenco degli argomenti è presto fatto: son sempre gli stessi: la barca nella tempesta, la monaca nel chiostro che sbriciola il pane ai colombi, la lite avanti al pretore, l'apertura del testamento, la corte d'assise, il refettorio, la distribuzione dei premi, l'asilo, l'onomastico della nonna, il lanciamento della barca di salvataggio, la vedova del naufrago, i lanzichenecchi o moschettieri o svizzeri, che trincano nella taverna e prendono pei fianchi l'ostessa, il figliuol prodigo, le odalische nell'harem, la processione, la visita al prigioniero. Nei paesi freschi di una guerra nazionale, gli immancabili soggetti patriottici: cariche di cavalleria, prigionieri, fucilazioni, eroismi femminili e sacerdotali, ecc., e poi contadini e contadini e contadini. C'è anche il grottesco. Gerôme dipinge Cupido vittorioso nella gabbia dei leoni. Al *Salon* di tre anni fa c'era un quadro di una donna nuda che prendeva da un'anfora dei pesci rossi per gettarli a friggere

nella padella, ed un altro in cui una leonessa sbranava un ombrello nero.

Il nudo che fu radiosa luce di bellezza coi greci, esuberanza vitale nel rinascimento, fastosa eleganza decorativa nelle *féeries* del settecento, si è ridotto alla miseria dell'unica eterna modella freddolosa, che, coricata sul fianco sopra il sofà dello studio, fa uno stanco risolino lascivo allo spettatore, spiccando sopra un fondo qualunque di tenda rossa o di arazzo giallo, o di finto paesaggio fatto a memoria.

La scoltura è anche più parsimoniosa. Con due dozzine di ragazzi scamiciati e di donne nude, con qualche testa di moro e alcune *vittime della società*, l'elenco è fatto.

*

Tale è nelle sue linee principali la rappresentazione della vita che ci offre l'arte attuale. Che importa se noi siamo attorniati da officine, da cantieri, da ferrovie? se la immensa attività industriale del mondo moderno ha una poesia propria ed intensa? L'arte non vede che le cuoche e i contadini. Della modernità non assume che gli aspetti più deboli e incerti: si direbbe che ne ha paura. Il tipo umano che prende a rappresentare è quasi senza eccezione tratto dalla realtà umana inferiore. Che vale che la vita moderna abbia trovato squisite forme di eleganza e di intellettualità? I contadini e il basso popolo imperano da sovrani nell'arte attuale.

Ora, il contadinismo, che fu utile e necessaria reazione contro il manierismo accademico, sola via di ritrovare la carne viva sotto le stratificazioni scolastiche, non può essere la legge totale dell'arte. Un'o-

pera d'arte è, a parità di ingegno, di tanto più alta quanto più alto è l'ordine vitale degli individui che rappresenta. Sia pur grande l'ingegno di Gustavo Flaubert, *Félicité*, la serva di *Un cœur simple*, non potrà mai dare la complessità di poesia che si sprigiona da un Werther. L'arte odierna che ha nella psicologia dell'infimo popolo la sua base, non potrà mai toccare che un limitatissimo grado della poesia della bellezza, del pensiero e del sentimento.

Ma come? Noi organismi soprasensibili, noi spiriti intensi e raffinati vibriamo alle vibrazioni più intime e fuggevoli della poesia della vita e dell'arte, palpitiamo per Emilia Viviani e per Katia, ci struggiamo di tenerezza all'addio funebre di Desdemona, agli amori mortali di Tristano e di Isotta; noi leggiamo Shelley e Tennyson, Ibsen e Whitman, Sully-Prudhomme e D'Annunzio, Hauptmann e Tolstoi, noi aspiriamo per essi ad un'esistenza più alta e complessa, vibrante di poesia e d'intelligenza, noi siamo tali e facciamo queste cose, e questa arte coi suoi contadini e coi suoi fienili pretenderebbe di rappresentare la forma pittorica e plastica della nostra vita, gli ideali della nostra mente, le forme della nostra fantasia? Come? Noi ci commoviamo per un viso di signora profilato sul cielo grigio di una stazione, noi trasaliamo di entusiasmo greco agli ondeggiamenti di una sottana sul ghiaccio di una *patinoire*, noi, vestiti così, colle nostre giacchette inglesi e i solini diritti ci sediamo nell'erba accanto a signore colle maniche a sboffi e le gonnelle a campana; i nostri amori, i nostri dolori, le nostre gioie, i nostri spasimi, si svolgono fra queste forme moderne di cui sentiamo pure la bellezza pittorica e plastica, la poesia che c'è dato godere è intimamente connessa con queste forme; e tutto questo

non esisterà per l'arte se non per eccezione? E quest'arte senza modernità, senza elevatezza, senza poesia, si crederà di rispecchiare la nostra anima e il nostro tempo? E noi dovremo cercare ancora la poesia della vita moderna e dell'ambiente moderno negli illustratori di libri, in Conadam, in René Reinicke, in Marold, in Reznicek, e non vederla nell'arte pura? Qual meraviglia che gli spiriti colti si buttino come idolatri sull'arte antica? che i letterati si entusiasmino per l'innegabile sentimentalità delle figure di legno o di bambagia di un Burne Jones, o per la poesia fantastica di cui un Böcklin veste la sua profonda inettitudine al disegno?

Già. Dimentivavo che il realismo è moribondo e che l'arte naviga nell'idealismo della più bell'acqua. Sicuro. Per la modernità c'è il ritratto; e per la poesia c'è il prerafaelismo, l'allegoria, il simbolismo e la primaverite.

*

Proprio una gloria moderna il ritratto? Il ritratto, che fu pure intensa rappresentazione di personalità morale, con Van Eyck e con Holbein, che fu potente espressione di vitalità con Dürer e Cranach, che fu limpida intuizione psicologica con Antonello, col Perugino, con Piero di Cosimo, col Francia, con Raffaello, il ritratto, che l'ingegno focoso e brillante di Franz Hals elevò a vasta composizione, e l'anima poetica di Rembrandt avvolse nel mistero pensoso delle sue ombre, che fu carne viva con Velasquez, nobile eleganza con Van Dyck, poesia suggestiva con Reynolds e Gainsborough, si è ridotto, nella nostra età di raffinate indagini psicologiche, all'ufficio di puro docu-

mento dell'esteriorità materiale di una persona. Oh il peso insoffribile di quegli occhi bovini che vi fissano ebeti, di quelle faccie dal sorriso stereotipo, di quei corpi che posano nel seggiolone con comica gravità! Quando mai l'elaborazione artistica del tipo umano fu meno geniale?

Chi riuscirà mai a far capire a questa gente che l'intensità suggestiva è mille volte più eloquente della narrazione documentata? Che una persona vista dalle spalle può essere più rassomigliante che crocifissa di fronte? Che una nuca può parlare più che un viso; che una faccia nell'ombra può esser più chiara che sotto la luce di tutti i finestroni; che la persona umana bisogna coglierla nei suoi abbandoni o nelle sue energie, ma non mai farla posare? Chi riuscirà a persuaderla che il ritratto, com'è inteso attualmente, come la pura riproduzione della materialità fisica, è una delle forme più basse dell'arte? Che la preoccupazione di farlo servire di documento iconografico non basta a farne l'arte? Che per quanto un abile tecnico possa destarvi un fascino di evidenza di rilievo e di colore, questo non basta? Che è necessario che la figura sia mezzo e non scopo, che lo scopo dev'essere la suggestione di una idea, di uno stato d'animo, di un'emozione poetica dell'artista, e che a determinare questa, bisogna che la figura sia schiava di questa emozione? Che è necessario si fonda col proprio ambiente, che questo ambiente non può essere fabbricato nello studio con due tende e un vaso chinese?

Il prerafaelismo? Ecco: fra tanti cuori mediocri, fra tante menti ottuse nasce un giorno un'anima sensibile che sente come il più alto elemento dell'arte come della vita, sia la poesia, come l'espressione

artistica sia inutile se non serva ad un sentimento; nasce, e invece di assimilare il tesoro di esperienza che tanti anni di sforzi hanno portato nell'espressione della forma, invece di infondere in quegli organismi puramente animali la luce dell'intelligenza e il palpito del sentimento, eccola ripudiare ogni conquista moderna e rinchiudersi nell'imitazione servile di un idealismo morto; eccola prendere a prestito forme ed espressioni di un'altra età, senza sentire il dissidio stridente, l'anacronismo, l'inorganicità infeconda di questo ibridismo. Il prerafaelismo non è altro che il prodotto di una sensibilità poetica, che non sussidiata dalla forza d'ingegno necessaria per elaborare in una forma schietta e nuova il fantasma poetico, si adatta a riprodurre le espressioni anacronistiche di una sensibilità d'altri tempi. E questa sarebbe la nuova via dell'arte?

Noi domandavamo poesia, e il prerafaelismo non ci ha dato che un rachitismo artificiale; noi domandiamo idealità, e l'arte moderna ci dà la doccia fredda dell'allegoria e del simbolismo; chiediamo che l'arte suggestioni l'indefinibile della natura, e voi ci date il misticismo a rebus; invochiamo una tecnica più potente, e ci si offrono le fantasie degenerate dei divisionisti: domandiamo la poesia della fede, e le sale delle esposizioni si riempiono di una fiacca religiosità industriale di Cristi e di Maddalene dai capelli rossi.

*

Tale è lo specchio artistico della vita moderna. La poesia del dolore e dell'amore, dell'estasi e della disperazione, della storia e della fede, della voluttà e della rinunzia, dell'intimità famigliare e dell'attività

industriale, tutto ciò che di grande, di intenso, di tenero e di appassionato ci si agita attorno, è lettera morta per lei. Ora così non si può continuare. Le arti figurative moderne hanno da avere come la musica il loro Wagner, come la poesia il loro Leopardi. Finora non abbiamo che dei Meyerbeer e dei Mascagni; degli Ohnet e dei Ponson du Terrail e qualche d'Annunzio. Ed è bene dirlo ora che alcuni, a salvare l'arte, invocano l'*arte sociale*. Mentre l'arte moderna si irrigidisce nell'affettazione preziosa di una poesia da antiquari, mentre vaneggia in morbosità di tecnica, intanto, ignorata, noncurata, disprezzata, si agita attorno la realtà moderna, varia, magnifica, possente, ricca di bellezza e di poesia quanto e più d'ogni passata. Mentre Oriana e Ginevra stralunano gli occhi sempliciotti, i vivi occhi inglesi splendono di una luce d'ideale, quale nessuna Gioconda, nessuna Madonna della Seggiola si sognò di possedere; mentre l'arte si impaluda in camici e in tonache, le vesti moderne dopo tanti secoli di macchinosi artifici ritornano ad una snellezza quasi greca, e la danza serpentina lampeggia vive agli occhi le divine pieghe della Vittoria volante sulla prora di Samotracia; mentre l'arte corre dietro i simboli di bambagia, le creature toccano come in ogni tempo il sublime nelle estasi della gioia e negli spasimi del dolore. Ma chi se ne accorge? Gli artisti dipingono Prometeo sulla rupe, plasmano il monello che fuma e sognano di suddividere un raggio di luce in ventiquattro colori.

COME SI DEVE DIPINGERE? (1)

[1905]

Come si deve dipingere? La domanda non può che provocare il riso di qualunque vero pittore moderno. Uno sguardo superficiale ad una qualsiasi esposizione di pittura contemporanea è sufficiente per darci la risposta: mille tecniche opposte si fiancheggiano senza che le loro qualità antitetiche facciano inarcare le ciglia agli autori, ai critici, al pubblico; anzi, la pittura moderna mena vanto di questa sua assoluta libertà di procedimenti tecnici, intorno ai quali i critici d'arte sfoggiano le loro conoscenze di seconda o di terza mano; e l'attenzione del pubblico cosidetto colto, che trent'anni sono correva al soggetto, all'elemento emozionale, si volge anzi ora con avidità, a penetrare il mistero delle « croste » del pittore A., o delle « sfregature » del pittore B., credendo, in buona fede, che nella comprensione di questi particolari di tecnicismo consista il sommo dell'intelligenza della pittura.

Da che proviene questa assoluta libertà di procedimenti, per la quale vediamo pittori accumulare indifferentemente sulla tela blocchi di pasta oleosa, ed altri appena coprirla con liquide pennellate, ed altri ancora distribuire il colore in rigature, ed altri in puntini, cosicchè i quadri presentano l'aspetto più vario?

---

(1) Gaetano Previati, *La tecnica della pittura*. Torino, Fratelli Bocca, editori, 1905.

La superbia moderna assicura che questa varietà di aspetti riflette la coraggiosa iniziativa degli artisti contemporanei intesi per mille vie alla ricerca dei mezzi più idonei all'espressione materiale del fantasma pittorico; ma non è questa che una pietosa illusione; la verità è ben altra, ed è questa: *che non si sa più dipingere.*

Per quanto la frase possa parer irriverente verso i tanti chilometri di tele che sono annualmente agganciate alle pareti degli edifizi delle esposizioni, « ces pendaisons de châssis », come le chiamò la mordace lingua dell'Huysmans, per quanto possa parer paradossale non è meno semplicemente vera.

L'arte di dipingere fu in altri tempi non solo il riflesso di particolari doti di sentimento e di visione della forma e del colore, ma anche, e forse più, un vero complesso di formole tecniche, frutto dell'esperienza secolare di mille artefici, formole diligentemente vagliate, religiosamente e talora gelosamente tramandate di maestro in allievo, fu un vero *mestiere*, in cui, alla scelta delle materie prime, alla diligenza della loro lavorazione, alla natura degli strumenti; tavole e tele, pennelli e raschiatoi; ai metodi con cui doveva procedere il lavoro: tratteggiature, velature, contorni, si dava un'altissima importanza. Se i pittori moderni avessero il tempo di leggere il trattato di Cennino Cennini, scoppierebbero dalle risa al conoscere che la preparazione di certe imprimiture si doveva fare solo in certi mesi dell'anno, ed in particolari condizioni atmosferiche.

Eppure, da tale scrupolosa osservanza di ricette empiriche provenne la meravigliosa solidità della pittura antica, come dalla libera insofferenza di ogni vincolo e dalla beata ignoranza dell'oggi proviene l'effimera consistenza di quella contemporanea.

Il pittore d'altri tempi imparava in una bottega la tecnica della pittura, precisamente come imparavano allora e imparano oggi la propria il verniciatore, lo stuccatore, l'orafo, il gioielliere, e ciò era logico, naturale e indispensabile, perchè non v'è tecnica più complessa della pittorica, e nella quale sia più necessario giovarsi dell'esperienza dei predecessori, appunto per la lontana scadenza dei risultati e per l'importanza delle entità ad essa affidate.

Questa iniziazione tecnica rendeva il pittore antico capace di padroneggiare la materia e i mezzi meccanici di rappresentazione in un'età in cui per solito gli artisti moderni lottano con le prime difficoltà della tecnica. Egli poteva volgersi intero alla sua visione interiore di poesia, non più preoccupato del mezzo di estrinsecarla. E questa estrinsecazione materiale era, come dev'essere, uniforme nelle sue linee fondamentali, pur lasciando, sul fondo della sapienza comune, libera di manifestarsi la personalità del pittore nella scelta delle gamme, nell'armonia della colorazione.

*

Ma che ne sa di tecnica il pittore odierno? Non sa nulla di nulla. Compera da un negoziante i tubetti di colore, una tavolozza ed i pennelli, e si pone, come un barbaro, dinanzi alla tela e cerca di dipingere, come se fosse il primo uomo a cui sulla scena del mondo si sia presentato quel problema. Nelle Accademie non si insegna a dipingere: si insegna a rispettare il disegno, il chiaroscuro, il caldo o il freddo dei toni, ma non si dice una parola sul modo di preparare le tele, sulla necessità di guardarsi dai colori che svaniscono o si danneggiano, sui rapporti tra i

mezzi plastici e l'espressione pittorica. Non la si dice perchè non la si sa. Il professore ha fatto ai suoi tempi come l'allievo: è stato posto dinanzi ad una tela bianca, con la tavolozza in un pugno e i pennelli nell'altro, ed ha cercato di levarne i piedi come gli sembrava meglio: logico e naturale gli pare che gli allievi passino per lo stesso smarrimento e per gli stessi tentennamenti.

Da questo allegro stato di barbarie infantile nascono le mille ed una varietà di tecnica che allietano le nostre esposizioni. Dai tentativi disperati dei giovani impegolati nelle difficoltà del tecnicismo nascono, come è naturale, quelle mostruose aberrazioni dinanzi alle quali la condiscendenza degli spettatori, per quanto sommessa e infinita, talora reagisce, e quanto tempo, quanto ingegno, quanto ardore si sprechino miseramente in questo andar a tastoni, dove occorrerebbe una guida sicura, non è credibile e palese se non a chi ne ha visto da vicino gli effetti.

È lecito scusare questo febbrile senso di ricerca con la necessità di nuovi bisogni estetici e di nuovi mezzi di espressione rispondenti alla moderna visione della forma e del colore? Ahimè!, non è questa se non un'illusione mossa a scusare la nostra miseria e la nostra ignoranza, poichè proprio non c'è problema di luce e di colore, di modellatura e di trasparenza, di smalto e di forza che non sia stato rivolto insuperabilmente dagli antichi, o del quale non abbiano con le loro opere indicato il mezzo di risolverlo. Nè gli impressionisti francesi, nè i divisionisti italiani hanno ottenuto nulla di più di quanto ottennero certi antichi, e fra cinquant'anni gli ora luminosi quadri del Segantini, che tanti giovani hanno tratto sulle vie di faticose ricerche tecniche, saranno inevitabilmente

anneriti, mentre i fiamminghi del quattrocento conserveranno inalterata la loro brillante trasparenza e il loro smalto.

Data questa innegabile superiorità tecnica degli antichi maestri parrebbe che la prima cura dei pittori moderni dovrebbe essere quella di ricercare con ogni maggior diligenza il segreto di quelle pratiche perdute. Ma finora questo preciso dovere è stato reso vano, prima dall'orgoglio e dall'insofferenza caratteristica del nostro tempo, poi dalla difficoltà di sviscerare con l'analisi i dipinti antichi e di giovarsi dei rari documenti descrittivi a noi pervenuti.

Gli antichi comperavano le materie prime dallo speziale, ed erano certi della loro genuinità. Oggi si comprano i prodotti forniti da grandi imprese industriali, e bisogna rimettersi alla buona o mala fede dell'etichetta: chi vuol risalire alla fonte si caccia in un arduo ginepraio. Uno dei migliori paesisti tedeschi, se non forse il migliore di tutti: Hermann Urban, il quale ha impiegato otto anni in ricerche tecniche per trovare una ricetta di tempera, mi scriveva aver egli riscontrato che *tutti* i prodotti del mercato: colori, vernici, olii, sono falsificati o inevitabilmente deleteri alla pittura, ed aggiungeva d'esser obbligato a fabbricarsi tutto da sè.

Di tale importantissimo problema fa meraviglia che nessuno si fosse sinora occupato in Italia. È quindi vivamente degno di lode il Previati di essersi assunto questo ufficio e di averlo compiuto con grande amore e diligenza. Forse il suo studio è fin troppo minuto e documentato. Non tutte le cose che egli dice sono essenziali, e molte delle questioni da lui trattate erano già state esposte e svolte con maggior evidenza e brio dal Vibert in quel suo *Traité de la peinture*, divertente

come un romanzo. Maggior efficacia pratica avrebbe ottenuto il Previati traendo dalla sua dissertazione conclusioni più chiare e perentorie, ed indicando più brevemente le migliori pratiche da seguire. Ad ogni modo il suo tentativo è nobilissimo e c'è da augurarsi che la lettura del suo libro invogli i nostri artisti a non sdegnare quelle ricerche e quegli studi di tecnica che non solo i grandi artisti del passato non hanno ritenuti indegni del loro genio, ma dei quali hanno anzi spesso custodito gelosamente il segreto, tanta era l'importanza che vi annettevano. Coloro che leggeranno il libro del Previati impareranno che non si può ancor oggi dire con certezza in che modo dipingessero i Van Eyck, se ad olio o a tempera ed olio: la stessa precisa incertezza regna sulle opere di un contemporaneo, che si può dire l'ultimo degli antichi: il Böcklin, e nè i Van Eyck sarebbero i Van Eyck, nè il Böcklin sarebbe il Böcklin senza la tecnica speciale che ha loro permesso capolavori che i mezzi moderni sono impotentissimi anche solo a lontanamente imitare.

L'ARTE INUTILE

[1908]

Dove vanno a finire i quadri invenduti? Ad un critico d'arte, all'indomani del *vernissage* di una mostra più pletorica del consueto, la domanda si presenta alla mente, incoercibile come un imperativo categorico ed ossessiva come un incubo. Il problema sfugge ai visitatori delle esposizioni d'arte, che con la spesa di tenue moneta si veggono rapiti nelle regioni della bellezza, ma non è nè puerile nè inutile. Quanti sono i quadri che si producono annualmente in questa nostra civiltà moderna che alcuni credono tutta dedita alla materialità utilitaria delle industrie e dei commerci? Ogni anno a Parigi tra esposizioni grandi e piccole, tra *salons* primaverili e autunnali, società di coerenti e di incoerenti, di indipendenti e di dipendenti, di donne e di impiegati postali, di rosicruciani e di ferrovieri, non si mettono in mostra meno di diecimila quadri; la Germania con le grandi esposizioni di Monaco e di Berlino e le infinite minori, l'Austria con Vienna e Praga, l'Italia con le sue cento città, Londra con la vecchia *Academy* a cui Liverpool, Birmingham, Manchester, Edimburgo, Glasgow muovono giovanile concorrenza, non stanno al disotto. E gli Stati Uniti ed il Messico e l'Argentina e il Brasile e l'Australia e la Nuova Zelanda pullulano di esposizioni d'arte: fra poco riceveremo invito per un *vernissage* di qualche società promotrice della Terra del Fuoco o un avviso

di concorso per un ritratto in nero da parte di qualche *Secession* dell'Uganda. A voler esser parchi nella misura c'è da rimaner al disotto del vero stimando a centomila le tele che annualmente vengono prodotte per la delizia degli occhi e per l'elevazione dello spirito dell'umanità. Ma questa enorme offerta di bellezza supera spaventosamente la domanda. Sopra le tremila opere di una mostra di medie proporzioni, una cinquantina trovano ad accasarsi a spese dello Stato, dei Municipii, degli Istituti pubblici; un centinaio, a metter grosso, colpiscono la fantasia dei visitatori, le altre duemilaottocentocinquanta riprendono melanconicamente la via dello studio.

Che cosa divengono? Poichè non è possibile che l'enorme esuberanza di produzione si ammassi indefinitamente nei sottotetti, la logica grossolana suggerirebbe il pensiero che le opere nate infelici siano spartanamente messe a morte dai padri spietati o vendute come materia greggia: ma è spiegazione illusoria ed ingannevole. Non c'è materia di più difficile smercio della tela dipinta: si direbbe che lo sforzo di rinchiudervi un raggio di luce o di sentimento l'abbia condannata alla sterilità commerciale: nè più facile è la morte violenta: un crudo pittore che volle provare ad accendere la stufa col prodotto di una barbara strage fatta a colpi di rasoio nei suoi capolavori falliti dovette rinunciare precipitosamente all'impresa dinanzi al puzzo di olio rancido ed al fumo pestilenziale che ne esalavano.

La sorte finale dei quadri invenduti permane un enigma anche agli occhi più penetranti: per alcune decine di quadri che il fiuto di un collezionista o di un negoziante riserba alle esumazioni future, migliaia e migliaia scompaiono in una tenebra misteriosa.

*

Il fenomeno materiale è oscuro; il riflesso economico ne è chiarissimo: non c'è industria, arte, commercio in cui ci sia così formidabile squilibrio tra la domanda e l'offerta. In qualsiasi altro ramo di produzione l'inflessibilità delle leggi economiche ristabilirebbe rapidamente l'equilibrio: ma ciò non avviene nella pittura: invece di piegarsi alle condizioni dell'ambiente, gli artisti producono maggiormente, incolpano il pubblico di inintelligenza e di disamore per l'arte, domandano allo Stato ed ai municipii maggiori aiuti, affermano sempre più fortemente il diritto professionale.

Bene, dirà qualcuno: ciò avviene appunto perchè la pittura è un'arte e non un'industria: questa immensa produzione è inevitabile: la genialità trova lentamente la sua strada; nell'enorme colluvie di tele la posterità sceglierà le cose rappresentative e vitali: lasciate che il resto navighi placidamente a sua posta verso i gorghi dell'oblio. Ma il ragionamento non calza: questa necessità è soltanto apparente. Arte sono anche, per esempio, quanto e forse più della pittura, la poesia e la musica: eppure la produzione poetica e musicale è infinitamente inferiore in quantità a quella pittorica; nè il Governo, nè i municipi si credono in dovere di comperare poemi ed opere, nè credettero mai indispensabile creare Musei di poesie, Teatri di pubblico soccorso e Promotrici di belle lettere; nè i poeti ed i musici si sognarono mai di stringersi in società professionali.

*

La causa vera dell'esuberanza della produzione sta in due ragioni: una materiale, l'altra ideale. L'uomo che per l'inconsideratezza dell'età ha provato nei suoi begli anni l'impulso irresistibile di correre dietro alle gonnelle delle Muse, che ha sbraccettato le signorine Calliope e Polinnia, Erato e Euterpe per i *cabinets particuliers* della poesia e della musica, quando si accorge che le suddette signorine possono esser sì e no dispensatrici di gloria, ma costano di gran denaro, quando non tollera di esser in sottordine fra le loro simpatie o peggio di lucrare loscamente alle loro spalle, muta vita, si dà all'avvocatura ed all'ingegneria, agli impieghi od al commercio, occupazioni che non sono presiedute da creature così mutevoli, multivole, infide, costose, e la facilità artistica nativa non si esplica più che nell'innocuo brindisi in martelliani ad un pranzo per la nomina a cavaliere di un collega, o nel waltzer non solo innocuo ma utile, suonato con brio in un ritrovo di carnevale. Ma il pittore, no: l'uomo che ha affittato un sottotetto, che possiede una stufa, un cavalletto, alcuni scialli di dubbia persianità, una poltrona sdruscita a borchie dorate ed un cappello da bersagliere appeso sotto ad un fucile della guardia nazionale, non smette più: gli strumenti materiali del suo lavoro lo incatenano irresistibilmente all'arte: anche se dipinga orrori o se non dipinga nulla, non rimane meno per questo un pittore, per sè e per gli altri, mentre nessuno si sogna di chiamare poeta un avvocato che non faccia o non pubblichi versi. Ciò spiega perchè la pittura annoveri tanti di-

lettanti che diventati professionisti accampano il diritto di vivere del proprio lavoro e ingrossano il proletariato artistico.

Questa è la ragione materiale: quella ideale risiede nell'assoluta libertà di cui nel mondo moderno il pittore ha circondato il proprio lavoro.

I pittori di altri tempi, dall'antichità fino alle soglie dell'ottocento, furono operai: lavorarono per incarico di corporazioni religiose e civili, di templi e di chiese, di principi e di municipi, di società e di privati; lavorarono sopra un tema obbligato, su dimensioni obbligate, per un dato ambiente, lavorarono per un compenso pattuito antecedentemente, spesso per un salario giornaliero: il lavoro di commissione fu la regola, quello di fantasia, d'iniziativa propria, fu l'eccezione. L'età moderna ha capovolto questa condizione di cose: ha tolto all'artista ogni servitù ideale e materiale e gli ha dato un'indipendenza superba. L'artista oggidì non riceve ordinazioni se non per eccezione: di regola ascolta la sua sola fantasia: sceglie l'argomento, i modi di elaborazione, la tecnica, le proporzioni: il pubblico deve venire a lui, non egli andare verso il pubblico, e se il pubblico non si muove, devono muoversi il Governo, i municipi, gli istituti, perchè l'arte dev'essere protetta e l'artista ha pur diritto di sbarcare il lunario.

Questa situazione di indipendenza assoluta dell'artista, sembra in teoria la condizione ideale per il fiorire dell'arte. Se non che avviene un fatto strano ed inesplicabile: come mai l'arte moderna in queste felicissime condizioni di svolgimento non è riuscita che ad essere terribilmente inferiore all'antica, sulla quale pesava tanta servitù ideale e materiale? Inferiore non solo nelle opere migliori, ma nel livello medio; non

solo nell'idea, ma pur nella tecnica? Per sola deficienza di ingegno? Non è ammissibile che solo la genialità pittorica sia morta, mentre perdurano quella letteraria e quella musicale.

La ragione è tutt'altra: ingegno ce n'è quanto ce ne fu in tutti i tempi; è precisamente la superba libertà che invece di favorire lo sviluppo dell'arte ne è la rovina.

*

L'indipendenza assoluta della creazione non è utile che ai genî, e i genî sono rarissimi: non vi sono più di tre o quattro pittori per secolo che abbiano qualche cosa di originale, di prepotente, di necessario da esprimere, qualcosa che non risponde che alla loro visione e che urta o precorre i gusti del prossimo. Ma se i genî *creatori necessari* di bellezza sono scarsi, moltissime sono le tempre artistiche fornite da natura di felici qualità meccaniche, non capaci di creare, ma di riprodurre, non di innovare, ma di elaborare.

Queste tempre di artisti minori, che è quanto a dire la quasi totalità degli artisti, trovarono in altri tempi condizioni felicissime di svolgimento. Meno adatti a creare, ricevevano dal cliente il tema; incapaci di innovare, apprendevano nella bottega, nello studio, nella corporazione la tecnica dell'arte, frutto di un'esperienza millenaria, trasmessa di maestro in allievo, usufruivano degli esperimenti, dei tentativi, degli errori, degli accorgimenti dei predecessori. Migliaia sono i pittori minori del trecento, del quattrocento, del cinquecento: nessuno è completamente privo di valore, di nessuno l'opera fu inutile: di tutti è ricercata e pregiata: la tradizione diede a tutti qualche pregio di stile; l'ufficio

decorativo conferì ad ogni opera una ragione ed una utilità. E per limitarsi a questi tre secoli, a tanta superba fioritura d'arte furono bastevoli poche dozzine di temi. Nell'unità dello stile, ognuno trovò la propria individualità, armonica nell'insieme della propria età e della propria regione. Due o tre temi di poesia religiosa, due o tre argomenti di poesia pagana bastarono a centinaia di artisti per creare migliaia di capolavori. Quest'arte che intendeva semplicemente di esser utile, trasse dall'utilità la dignità e la bellezza. I moderni immaginarono che l'arte dovesse esser tanto più bella quanto più inutile, non piegata a nessun ufficio decorativo, esistente di per se stessa, e scossero ogni vincolo: ma da quel regime di indipendenza sorse l'anarchia, e dall'inutilità l'insipienza.

La prima cura del pittore moderno è quella di cercarsi il mezzo d'espressione: una tecnica. Una tecnica quasi identica fu sufficiente a due o tre migliaia di pittori antichi all'espressione della sostanza più varia: oggi ogni pittore se ne procura una, e quest'una può essere agli antipodi di ogni altra contemporanea senza che alcuno ne mostri meraviglia: v'è chi passa dall'una all'altra secondo le stagioni, v'è chi si dà a ricerche, a prove, a tentativi in cui perde anni ed anni di tempo, rifà gli assaggi e gli errori dei suoi predecessori e giunge ad avere una esperienza quando è troppo tardi per impiegarla. Ogni stravaganza più pazza è ammessa come legittima. Se un pittore del quattrocento avesse dipinto rupi che sembrassero alberi, ed alberi che avessero l'apparenza di rupi si sarebbe visto protestare il lavoro, ma il pittore moderno non ha controlli di senso comune, ed ha anzi il rifugio della critica avveniristica che ha le braccia ampie come la misericordia divina. Per centinaia di anni uno strato oleoso

di pochi decimi di millimetro fu riputato atto a suggestionare le forme e il colore di un viso: migliaia di creature vi trovarono una vita immortale e che pare insuperabile; ora si va dai decimi di millimetro ai centimetri di pasta e nessuno si preoccupa di ricercare se non esista per caso un giusto mezzo fra quei limiti estremi. La facoltà tecnica che in altri tempi sulla guida sicura della tradizione si avviava rapidamente ad opere di corretta espressione, ora si esaurisce in tentativi discordi, antitetici, irrazionali.

*

La stessa cosa nell'idea. Prive della guida ideale di un tema imposto, queste nature di artisti in cui è più forte la spinta meccanica che quella ideale, si dànno alla ricerca affannosa di un motivo, e questo motivo è quasi sempre inutile, ozioso, quando non è puerile o stravagante o sciocco. Non dovendo più ordinare l'opera ad un ufficio decorativo ed adattarla ad un ambiente, è scomparsa nei pittori l'arte di scegliere il motivo, di comporre il quadro, di tagliarlo, di renderlo armonico, si è perduta la facoltà di eleggere argomenti che diano un piacere più che fuggitivo all'occhio. Ne vengono fuori certi scorci di strade che occupano tre quarti d'un quadro tagliato per isbieco da una poetica fila di paracarri, il « casolare alpestre » di ineffabile interesse, le barche rosse e verdi allineate con strereotipa docilità sulla spiaggia del mare, la pastorella che riconduce eternamente il gregge, il cacciatore che fuma l'inesauribile pipa, la signora che si guarda nello specchio; la monaca in preghiera dinanzi al crocifisso, i vecchi che giuocano alle carte, la modella nuda sul sofà con un libro in mano, e l'altra

che si pettina, il *pierrot* melanconico seduto sui gradini dell'ospedale in un'alba nevicata: quelli che si potrebbero qualificare « i soggetti della disperazione », i luoghi comuni dell'impotenza cerebrale, gli abiti fatti dal grande magazzino di confezioni artistiche, quella penosa congerie di tele che si potrebbe definire « l'arte inutile » perchè non scaturisce da alcun bisogno di espressione, non risponde ad alcun desiderio di emozione, non dice nulla di piacevole o di necessario, non serve a nessuno, non all'autore perchè non la vende se non per caso, non al pubblico, perchè non la compera se non per errore, non all'arte perchè, se penetra talora nei templi, non entrerà mai nella storia della bellezza e della genialità umana, quell'arte che costituisce un'afflizione per la critica, un ingombro per le sale di un'esposizione, un peso morto pei musei, un'oppressione ed una causa di fastidio, di nausea e di disamore per l'arte, pei visitatori.

Perchè quest'arte non è passibile di alcun impiego. Per l'argomento, pel colore, per la tecnica il comune quadro moderno non può più entrare in un alloggio. La linea non ne è armoniosa, il colore non s'intona con alcun arredamento, la grassa pasta oleosa non tollera la luce laterale che ne ombra le increspature e ne falsa l'effetto. Essere d'eccezione, concepito da un egoismo patologico in una gabbia vetrata, non può prendere posto fra le forme della vita. E ne è limpida la conseguenza economica. Chi può e sa compera quadri antichi; chi non può, si astiene; chi può e non sa, acquista talora quadri moderni per timore di una patente di inintellettualità, ma è raro che la scarsa simpatia provata nelle sale di un'esposizione, perduri fra le pareti domestiche. Ci si può sempre consolare, è vero, con la firma dell'autore e con l'autorità del

talloncino numerato che in un angolo della tela attesta gli onori di un'esibizione pubblica.

Come può vivere un'arte a cui manca la naturale rispondenza di una richiesta? Vive dell'allattamento artificiale delle società di beneficenza artistica e degli istituti civici e governativi. Le gallerie e i musei si arricchiscono ogni anno di nuovi metri quadrati di tele dipinte e di metri lineari di cornici dorate, non perchè la storia dell'arte e la gioia della bellezza le reclamino ad alte grida, ma perchè c'è un fondo annuale stanziato nei bilanci, e se non lo si spendesse, gli interessati ne richiederebbero energicamente la devoluzione legale, come gli amministrati di un comune chiederebbero quella dei fondi stabiliti per la refezione scolastica o per le cliniche universitarie. Quanto più all'arte viene a mancare l'affinità elettiva dell'acquirente privato tanto più è obbligato a sostituirvisi il freddo dovere dell'appoggio ufficiale. Ma è lecito dubitare che l'arte se ne giovi: il protezionismo può essere una misura necessaria nell'arte come nell'industria, ma non è un regime di vita florida e progressiva.

*

Un rimedio alla crisi della pittura ed all'ingrossarsi del proletariato artistico in cui tanta attività ed ingegno vanno perduti? Ci sarebbe e semplice: ma i rimedi semplici sono i più difficili ad applicarsi: mancano di prestigio e non destano alcuna simpatia. Occorre che l'artista abbandoni il suo egotismo e ritorni operaio, proprio come i suoi predecessori, operaio, intento ad un ufficio decorativo: occorre che l'opera d'arte non sia più una creazione oziosa ma risponda ad un bisogno della vita. Quando invece di dipingere tele di

scarsa o nulla vitalità, puro pretesto all'estrinsecazione delle loro facoltà meccaniche, le migliaia dei pittori moderni fossero volti a decorare istituti, case, chiese, palazzi, scuole, monumenti, la crisi sarebbe risolta.

Già mostrò di comprenderlo qualcheduno proponendo di sopprimere i premi di pensionato e di sostituirli con allogazione di opere decorative. La grande arte è sempre stata eminentemente decorativa e tutti i maggiori artisti sono grandi decoratori: da Fidia a Michelangelo, da Raffaello a Madox Brown, da Böcklin a René Ménard. L'intento decorativo obbligherà gli artisti a ritornare alla scienza del disegno, all'armonia del colore, all'equilibrio della composizione, alla semplicità immediata della fattura, alla nobiltà ideale della concezione, allo stile: fornendo loro temi prefissi, darà il mezzo di estrinsecarsi alle qualità tecniche di coloro, e sono il maggior numero, a cui manca la forza dell'individualità creatrice; scarterà automaticamente le stravaganze, le disarmonie, i capricci, le incoerenze, e mettendo a fronte il committente e l'artista rialzerà la dignità di quest'ultimo, ora per lo più alla mercè dei favori o dei rancori di una commissione di colleghi; si farà tanta arte quanta è necessaria, e non immensamente di più, come si fa ora: avrà uno scopo, mentre ora non ne ha, spesso, alcuno; saprà di essere retribuita, mentre adesso si affida alla sorte di una specie di lotteria. Dall'apparente servitù verrà la libertà vera, mentre quella attuale non è che schiavitù dura, larvata dall'anarchia. In quanto ai genî che non saprebbero essere costretti in tali vincoli, non c'è da preoccuparsene. Sapranno sempre esprimere quanto di nuovo debbono per divina missione recare nel mondo.

L'ARTE MALATA

[1906]

Cinquemila opere. Perchè cinquemila? Nessuna nazione al mondo ha mai potuto produrre annualmente, nemmeno nei tempi più felici dell'arte, un tale enorme cumulo di tele e di marmi e di bronzi che avessero decenza artistica. No; troppa parte di questa messe non ha alcun titolo per entrare nel regno della Bellezza: non solo non rende immagine della natura, non solo non « la continua », elevandola alla fissità di una vita ideale, ma ne è la più incosciente diffamazione e negazione.

Errando per queste sessantaquattro sale ci si domanda: perchè dipingono e plasmano costoro? L'Italia non ha punto bisogno di tale enorme caterva di artisti: quando ne avesse un centinaio di buoni, ne avrebbe a sufficienza: cinquemila sono spaventosamente troppi. Ma poichè il culto dell'arte non si può impedire, ci si domanda: Perchè espongono? Se uno non ha la coscienza o la fede, sia pure errata, di aver qualchecosa di nuovo da dire, o dir meglio o in modo diverso ciò che già fu detto, a che si riduce l'esporre?

Rivedo a dozzine le solite barche, la solita nuda, il solito albero colla casetta e la vaccherella, il prete che ride, la modella che si specchia (quante!), la donna che fa le bolle di sapone, quella che si mette

le calze, il proletario che vanga: tutti i luoghi comuni dell'esercitazione dilettantistica e professionistica.

Di cotesta roba non è il caso di parlare; è il solito scarto inerente ad ogni arte? No: è l'indice eloquente della spaventosa miseria di fantasia, di sentimento e di idea che contraddistingue la nostra arte. Perchè la qualità che separa questi guastamestieri dagli artisti rispettabili è una sola: la insufficenza tecnica: la miseria di sostanza è la stessa nei due campi.

Poichè, pur facendo astrazione dalla congerie degli orecchianti, pur restringendosi nel cerchio di coloro che hanno qualche diritto al nome di artisti, lo sfacelo mentale e formale non appare meno inquietante.

Si va perdendo ogni senso di semplicità, di spontaneità, di arte onesta, sincera e ingenuamente commossa. Tutto è artifizio, trucco, polvere negli occhi, spacconata, retorica, forzatura.

Per via di degenerazioni successive gli artisti sono giunti a deformare la realtà a tal punto che quando si esce da una sala di esposizione e si guardano il cielo, gli alberi, le nuvole, i viventi, ci si accorge che tra i due campi non c'è più legame. Costoro non vedono più la realtà con occhi ingenui, ma attraverso le formole di moda, e quanto più queste sono stravaganti, involute o pazze, tanto più sembrano aristocratiche e profonde. Dinanzi a certe aberrazioni mostruose vien da domandarsi se cotesta gente non sappia che al mondo sono esistiti non dico un Van Eyck, un Leonardo, un Ruysdael, un Van Dyck, un Boecklin, ma migliaia di artisti minori, appetto alle cui opere quelle odierne rappresentano lo stadio di un selvaggio della terra del Fuoco in confronto ad un Goethe. E poichè questo dubbio non è possibile, poichè musei

e gallerie sono aperti a chicchessia, poichè dai libri alle cartoline illustrate i capolavori del passato sono offerti, anzi imposti agli occhi del più distratto dei viandanti, bisogna concludere che questa gente è così malata che non ha più occhi per vedere e cervello per ragionare.

C'è un pittore che ha esposto due quadri i quali sembrano rappresentare l'uno un individuo seduto e l'altro una famiglia di pescatori. Dico sembrano, perchè in realtà le due tele non sono che un indecifrabile mosaico di blocchi di pasta viscida e gocciolante che dà l'idea di quadri fatti con gusci di ostriche. Oltraggio più ripulsivo alla figura umana, alla bellezza dei colori e delle forme non si saprebbe immaginare. — Eppure a me piacciono — mi dice con un risolino profondo un giovinetto pittore, dai lunghi capelli (la zazzera intonsa è un attributo indispensabile della genialità nuova) —; vi trovo una straordinaria ricchezza di colore.

C'è un altro pittore semplicista, che ha dipinto paesaggi in cui i campi, i prati sono ridotti a scacchi di pasta uniforme. E un altro giovane di belle speranze mi dice che con tale sistema l'autore ha ottenuto una sorprendente profondità di orizzonte.

Non è punto vero, ma non importa. I nove decimi dei giovani sono allucinati da qualche fisima di questo genere. Come i fachiri indiani si guardano l'ombelico, costoro, nel miraggio di un quasi sempre ingannevole parzialissimo effetto pittorico, si ipnotizzano, e sacrificano o dimenticano tutto il resto: forma, colore, verosomiglianza, sentimento, poesia: tutto ciò che è il fondamento, la sostanza, la ragione stessa dell'arte.

Una forma di pennellata, una trasparenza di colore, l'uso di una sfregatura, la rarità di una gamma sono

i cardini ideali di nove decimi della pittura dell'oggi. I giovani sono irreggimentati secondo le particolarità tecniche: abbiamo quelli delle righette, i puntinisti, i violettomani, gli evanescenti, quelli della granitura, quelli della sfregatura, quelli delle pennellate sesquipedali, quelli dell'incoerenza bambaginosa, quelli del fango grigio, quelli del fango giallo e quelli del fango oliva. Coteste ricette risalgono a maestri geniali, per quanto incompleti, siano essi Segantini o Whistler, Cremona o Sargent, Puvis de Chavannes o Klimt, ma in essi la formola, talora discutibile, è sottomessa ad una genialità fantastica o sentimentale. Ma negli imitatori lo strumento, la formola, esagerata, è divenuta lo scopo. Essa è come una divisa che si veste perchè è di moda. Tant'è vero che spesso cambiano di reggimento. Taluni passano da un anno all'altro dal divisionismo rigido alla fluidità bambaginosa. Ne conosco che hanno indossato tutte le livree volta a volta: ve n'è qui che ne portano due o tre nella stessa mostra, secondo i quadri.

Ed il peggio è che queste livree sono tutte cattive, che tecnicamente non si sa più dipingere, che noi siamo come bambini appetto all'ultimo degli antichi. Fin che non si tornerà all'*unità della tecnica* che per cinquecento anni ha retto la pittura, non ci libereremo dall'anarchia di cui questa mostra è un indice nuovo, punto necessario, ma disperatamente eloquente.

*

La falsità delle basi di questo cinematografo tecnico non potrebbe essere più lampante. Siamo nella sala della *Giovane Roma*? Case e visi violetti, carni evanescenti, cieli puntinati: chiarità, luminosità, divisio-

nismo. Passiamo da essa in quella della *Giovane Etruria*? Per metà luminosità spinte, per metà toni bassi alla scozzese. Entriamo in quella degli *Artisti veneziani*: grigiore fangoso, incoerenza, sfumature. Vogliamo dare un'occhiata al gruppo lombardo? viluppi pastosi, colorazioni sporche, forma incoerente. Quale caratteristica etnica o fisica legittima visioni così opposte di una realtà uguale? È una moda, anzi sono tante mode transitorie, varietà patologiche della stessa malattia epidermica di cui soffre la nostra pittura.

*

Il mezzo plastico che dovrebbe essere il veicolo anodino dell'espressione pittorica è divenuto un pantano, una pegola dantesca in cui gli artisti si impaludano e diguazzano disperatamente ed affondano. Mai si impiegò tanta pasta oleosa per raggiungere così piccolo scopo. E intanto da questi, che i benevoli si ostinano da trenta anni a chiamare tentativi geniali di tecnica nuova, non un'opera è sorta che abbia potuto prender posto nei Musei, senza esser schiacciata dal confronto degli antichi. E intanto questa malattia formale inghiotte e isterilisce ingegni non volgari, annulla aneliti di poesia, compie la sua opera di distruzione.

E ora ci si son messe anche le donne. Tutte le malattie che imperversarono nella pittura virile di questi ultimi decenni: l'impressionismo, il puntinismo, il violettismo, l'incoerenza, l'evanescenza, il facilismo ci riappaiono, naturalmente esagerate negli effetti e indebolite nei mezzi di espressione, nel femminismo pittorico.

« Per la canaglia che perpetra strofe, un po' di Melikoff non guasterebbe », scrisse una volta il Carducci. Non so se un generale russo potrebbe correggere i vizi della nostra pittura: penso che essa avrebbe gran bisogno di un Hans Holbein che, armato di una gigantesca ferula, come i maestri medioevali, insegnasse agli incoscienti, agli ideologi, ai dilettanti le necessità elementari del disegno e del colore.

*

Quando una produzione artistica manca di necessità, di forza, di espressione, è inutile indugiarsi nell'esame particolare delle opere esposte; a che scopo arrestarsi a notare che nel quadro di Tizio fra molte deficenze v'è un rapporto fine di toni, e che nella tela di Caio v'è una maestria di pennellata? Quando lo scopo non è raggiunto, quando l'opera d'arte non vive che di una pallida vita, quando non desta alcuna vibrazione di simpatia, quando non conquista, quando non è necessaria, quando potrebbe scomparire senza lasciare alcun vuoto, le doti particolari di tecnica hanno un pregio molto relativo.

L'inutilità estetica, o la scarsa utilità, è il tarlo roditore della presente pittura italiana. C'è in molti artisti ingegno, c'è in moltissimi abilità; ma queste doti sono stemperate, annebbiate, rese inutili dalla superficialità del sentimento, dal convenzionalismo stereotipo, dalla fretta, dalla pigrizia, dalla preoccupazione commerciale, e, si direbbe, da un certo scetticismo.

Colpisce in questa sfilata di tele, di marmi e di bronzi la deficenza quasi assoluta di fantasia, di idee,

di sentimento; la mancanza di un vero bisogno di espressione, il trionfo del tecnicismo e del virtuosismo, lo sforzo di temperamenti meccanici che cercano nella natura un pretesto all'elaborazione di un quadro o di una statua, e per la povertà fantastica e sentimentale cadono nei temi più abusati, la solita vecchia, la ben nota « madre col bambino », il conosciuto « pescatore », la non nuova « tradita », la centenaria « giovinezza » e l'immortale « vergognosa ». Il quadro storico è morto; ma nulla è venuto a sostituirlo. Si volle immolare la sua frigidità al calore della vita vissuta, ma l'arte attuale non riesce nemmeno a documentare decorativamente le scene della vita moderna. Non c'è quasi più scienza di comporre il quadro, nè stile di elaborazione plastica: il realismo è inespressivo ed intorbidato dalla preponderanza del tecnicismo: la realtà moderna si riduce in gran parte al ritratto; ma il ritratto è raramente concepito in ambiente, cioè nell'intimità della vita; porta sempre lo stampo della posa nello studio e della frettolosa combinazione di una tenda e di qualche oggetto purchessia che procuri un primo piano e formi una nota di colore. Il simbolismo agonizza, l'idealismo sembra agli sgoccioli: esaurita la novità formale dell'indirizzo, sembrano disseccate le loro sorgenti ideali. La forma è sempre più trascurata. Oramai, girando per una mostra d'arte, i nostri occhi non cercano più, come in una galleria di antichi, l'espressione di un sentimento, ma solo una finezza di tono. La finezza del tono ed una nota di colore: ecco i cardini della pittura moderna: idea, sentimento, ufficio decorativo, forma, espressione, sintesi, stile: le basi della pittura antica sono scomparse: non rimane che il colore, anzi la finezza del colore.

Ma anche quest'ultima sensazione, che dal campo intellettuale è discesa al distretto semplicemente sensorio, è avvelenata dalla mancanza di spontaneità e di sincerità. L'imitazione imperversa, più o meno aperta, più o meno abile: la ricetta trionfa: ieri l'altro era quella scozzese, ieri quella spagnuola, oggi quella inglese; tre quarti dei ritratti sono armonie in grigio e rosa, in nocciola e marrone, in nero e argento.

IL TECNICISMO E LA MODA

[1905]

Vi è, in un fascicolo d'anni a dietro della nota rivista artistica di Monaco, la *Jugend*, un'illustrazione satirica intorno alle tendenze della pittura moderna che mi ha vivamente colpito per l'acume dell'analisi e per la sua profondità filosofica.

Io l'ho appesa alle pareti della mia camera, come un amico conforto alle mie persuasioni e come un mònito eccellente contro le possibili aberrazioni dello spirito, e come tale la vado da anni indicando agli amici, pittori e critici d'arte.

In quella illustrazione sono indicate con sette autoritratti le fasi successive dell'evoluzione pittorica di un immaginario pittore moderno dal nome eloquente: Modeslaw Manierewicz.

Il primo, dipinto nel 1875, secondo i dettami della « buona scuola antica », lo mostra dinanzi al telaio, in atto di dipingere: è una liscia e corretta pittura di docile scolaro dell'accademia. Il secondo, datato dal 1880, è in « salsa olandese »: il pittore porta un cappello tirolese e tiene in mano una tazza di birra: è l'epoca dei trionfi di Franz von Defregger. Passano pochi anni: è il 1885: ed ecco il pittore rappresentare se stesso secondo il *plein air* del realismo di moda: in abito da passeggio, la mano sopra un simbolico apparecchio fotografico. Il commento dice:

« Ritratto in creta e verde spinaci: ogni nero è bandito. Poco bello, ma vero ». Ma questa fase dura poco: il 1888 ci reca il ritratto « impressionistico »: spennellazzatura incoerente secondo i sette colori dello spettro solare. Ed ecco sorgere all'orizzonte l'esposizione ciclica del Lenbach avvenuta nel 1890 al Glaspalast, e Modeslaw Manierewicz si raffigura con profondità psicologica, con pochi tratti incisivi di pennello, figura spettrale su fondo di bruno antico. Nulla farebbe supporre che due anni dopo l'avremo a vedere rappresentato con un giglio in mano sullo sfondo di un paesaggio lineare ed ingenuo, la mano ossuta della morte protesa sul suo capo: è il momento del simbolismo obbligato; nè che due anni di poi ci apparirà ridotto infantilmente in puntini multicolori che dovrebbero riprodurre la vibrazione della luce.

*

Questa successione di tendenze in urto fra di loro, se è gustosa come satira, non fa che rispecchiare puramente la realtà delle cose. Ciascuno di noi, pensando alle esposizioni tenute nello scorso decennio, potrebbe agevolmente continuare la lista delle fasi evolutive della moda, estendendola anche all'infuori del ritratto. Ad ogni nuova esposizione, ad ogni trionfo di qualche artista eminente o di qualche opera tipica è seguìta immediatamente una fungaia di imitazioni. Volta a volta i norvegesi e i danesi, Lavery e Lenbach, gli scozzesi, Fontanesi, Zuloaga ne hanno fatte le spese. E già tutti mormorano il nome del fortunato autore che fornirà al gregge degli imitatori la formola per la futura esposizione.

*

Questa irrequietudine frenetica, questa ansiosa ricerca della novità ad ogni costo, questa disinvoltura che induce gli artisti a seguire a pochi mesi di distanza le vie più contraddittorie è uno dei caratteri dell'arte contemporanea che più rendono pensosi intorno al suo valore effettivo ed al posto che l'avvenire le riserberà nella storia dell'arte. Non è più lecito spiegare questi improvvisi mutamenti di indirizzo come un'affannosa, ma nobile ricerca intesa a sempre meglio estrinsecare i fantasmi dell'anima moderna. Bisogna indursi a pronunciare la dura parola: non è più che questione di *moda*: la moda è penetrata nell'arte e la regge e la governa come regge e governa il colore degli abiti, il galbo dei cappelli e la forma delle cravatte. Il bisogno di espressione, invece di rampollare dall'intimo, è accomodato all'ambiente. La personalità, la spontaneità, la persuasione divengono facoltà rarissime di qualche solitario e di qualche ingenuo: la maggioranza dei pittori non ha più che un pensiero: scoprire ad ogni nuovo anno la falsariga del successo di moda.

*

Dinanzi a così disinvolta mutabilità c'è da domandarsi se le grandi mostre internazionali non abbiano fatto e non facciano più male che bene. Grazie a questi troppo frequenti scambi, la pittura va divenendo internazionale, proprio come la cucina dei grandi alberghi, e come essa povera di trovate, insipida e convenzionale. Ogni carattere individuale ed etnico scompare. Si dipinge oramai secondo le medesime poche ricette tanto ad Hammerfest quanto a Sidney: i me-

ridionali fanno a Palermo il paesaggio scozzese e i tedeschi vedono nella landa di Amburgo i colori spagnuoli dello Zuloaga. Si direbbe che non c'è più nessuno che veda con occhi ingenui la natura, che pur dovrebbe essere la fonte diretta di ogni ispirazione artistica: i pittori non la scorgono più se non attraverso le esposizioni, e non per sè, ma per l'esposizione dipingono il quadro; non cercano più di raggiungere l'elaborazione fedele del loro fantasma poetico, ma bensì di assimilare il trucco che sembra incontri più favore. L'arte, ormai lontana dalla natura, non è più che un colossale artificio di virtuosità tecnica inutile, perchè scopo a se stessa: un ricettario di formole artificiose, di *clichés* convenzionali che nella loro monotona stereotipia mostrano tutta la loro insufficenza.

*

Questa tendenza a cancellare le barriere naturali non sarebbe lodevole che in un caso solo: quando, cioè, la fusione avvenisse in nome di un'identità di formole tecniche razionali che ristabilissero l'antica unità della pittura. Non c'è ragione perchè a Glasgow sia necessario rappresentare un ciottolo, una siepe, una forma umana con mezzi diversi che a Pietroburgo o a Costantinopoli: nè di questi bisogni ebbe la pittura antica, che, uniformissima nei suoi procedimenti formali, permise pure così libera la manifestazione ideale dei varii temperamenti individuali ed etnici.

Ma il caso presente è ben diverso. Gli elementi comuni che affratellano tanti pittori a centinaia di miglia di distanza sono alcuni manierismi fra i più stravaganti, incoerenti ed esiziali all'arte.

Iniziati da qualche artista ingegnoso, forse sincero ed anche geniale, ma incompleto e privo della visione armonica dell'opera d'arte, inconscio della necessità assoluta di sottomettere lo strumento allo scopo, questi manierismi si diffusero epidemicamente con la rapidità di tutte le manifestazioni morbose, aiutati dall'apostolato così spesso funesto dei critici d'avanguardia, che nel loro ardore di difendere gli innovatori contro le compressioni dell'arte ufficiale sono indotti a gabellare i tentativi per risultati ed a confondere i mezzi con lo scopo.

Questo lamentevole errore ha fatto sì che alcuni tecnicismi effimeri, rispettabili come tentativi, ma assurdi come risultato, sono divenuti stabili ideali d'arte. Così avviene che numerosi quadri che rappresentano (vagamente, è vero) paesi, figure, scene, non si possano considerare nelle categorie dei paesaggi, dei ritratti e delle scene figurate, ma richiedano una classificazione puramente tecnica.

*

La prima categoria è quella che ha sì gran braccia, dell'impressionismo. L'impressionismo volle essere la luce, la verità, la vita, la ribellione contro tutte le convenzioni, ma divenuto scopo a se stesso, cristallizzato in una formola tecnica, si risolse in una convenzione peggiore di quelle accademiche ed in un ingenuo tradimento della luce, della verità e della vita.

L'avvento dell'impressionismo segnò una data nefasta nella storia della pittura moderna.

L'aver ripulito le tavolozze delle salse bituminose, l'aver iniziato l'apoteosi del grigio parve un grande trionfo, ma quante doti necessarie e capitali andarono

perdute! Il quadro ch'era stato fino allora, come dev'essere, composizione decorativa, divenne un angolo squilibrato di realtà purchessia; ogni criterio di scelta, di nobiltà, di poesia, andò perduto. La forma, vale a dire il nucleo stesso della rappresentazione artistica, fu strapazzata ignobilmente, il carattere, l'espressione, la linea furono giocondamente sacrificati all'idolo della tonalità ariosa. E si videro tronchi che parevano filugelli, fronde che sembravano ed erano bioccoli di pasta, rupi che rendevano immagine di spugne, nudi che parevano sacchi di poponi. Non mai la nobiltà della natura fu più calunniata e tradita, e qual lungo e faticoso cammino non ha dovuto compier l'arte per redimersi da quell'aberrazione e per ripescare le tradizioni con tanta inconsapevolezza immolate!

*

La tecnica dell'impressionismo, accettabile negli studi dal vero in cui la rapidità indispensabile può scusare qualche eccesso di sommarietà, non ha alcun senso se adoperata in opere che vogliono essere definitive e complete. Ma è così comodo annegare nei bioccoli di pasta gli errori di disegno! Tre quarti dell'arte moderna sono attualmente soggetti a questo errore: è una pitturaccia lurida, impiastricciata, grossolana, rugosa, tutta croste e spennellazzatura alla brava, in cui non solo pensiero e poesia, dato che ve ne fosse un'ombra intenzionale, scompaiono, ma forma, colore, ambiente, luce ed aria vanno a rotoli: in quest'arte non c'è più nulla, se non un potere di repulsione.

Una varietà bizzarra dell'impressionismo è la pittura a mosaico o a francobolli messa di moda in Germania da quell'ingegnoso Trübner che ormeggiò da principio

il Manet e che si potrebbe dire il Manet tedesco. Egli giunse a dipingere un nudo con poco più di una dozzina di pennellate rigorosamente quadrate: aberrazione stranissima che fu presa a insegna da un gruppo bavarese e che fece fortuna anche fuori di Germania.

Accanto all'impressionismo spavaldo, brutale, lapideo, repulsivo, v'è una varietà che cerca di essere umile, modesta, insinuante, bambaginosa: è quella scozzese.

Quando, anni sono, Venezia rivelò per la prima volta agli italiani la « Scuola di Glasgow », l'entusiasmo dei pittori e dei critici, ed in seguito, naturalmente, quello del pubblico, non ebbe limiti. Dinanzi a quelle miti lune sorgenti, a quei crepuscoli vaghi, a quelle poetiche masse di verde sotto cieli velati, lungo specchi d'acque immobili, da quella mite poesia di una natura raccolta, ignara d'ogni sfacciato contrasto di luce, e perciò profondamente pensosa, si gridò alla rivelazione, al miracolo, alla poesia. I critici d'arte d'origine letteraria fecero un'orgia d'aggettivi crepuscolari e accusarono d'inintelligenza poetica chi osava far qualche restrizione positiva, additando le debolezze patenti o nascoste di quella tendenza.

Il successo della sala scozzese fu un fuoco di paglia. Alla seconda, alla terza presentazione divenne, anzi, un insuccesso dissimulato dal ricordo degli entusiasmi passati.

Donde proviene la Scuola scozzese?

La scuola di Glasgow è il frutto di una reazione estetica antinazionale, di una tendenza contraria al carattere generale della razza anglo-sassone ed alla sua più completa espressione: il realismo dei prerafaeliti.

Che cosa aveva predicato Ruskin? Che cosa cercarono di fare Madox Brown, Millais, Hunt? La natura doveva essere rappresentata con la maggior

fedeltà possibile, foglia per foglia, fibra per fibra, grano per grano: nulla scegliere, nulla sopprimere, nulla riassumere, nulla trasformare.

Contro questa disciplina ferrea, prettamente anglo-sassone, gli scozzesi, allievi tutti degli studi parigini, si ribellarono. E dove si rivolsero? Fuori della patria, in Francia, al sintetismo riassuntivo dei maestri di Barbizon, e sopratutto al suo massimo campione, Corot, questo *charmeur* irresistibile, che, pel fascino di una poesia intima e delicata, si fa guardare con simpatia anche quando è falso e manierato; ed in America, al Whistler, che aveva fatto nella figura press'a poco ciò che Corot nel paesaggio.

Da questi due maestri essi attinsero in quanto a sostanza la poesia suggestiva delle sfumature delicate di luci e di ombre; albe, crepuscoli, lune nascenti, nebbie; e, nella forma, la fattura sommaria e riassuntiva, la gustosità simpatica dell'abbozzo, l'indecisione della pennellata, e sopratutto le tonalità delicate, predominantemente in gamma grigia.

A questo punto un nome vien spontaneo sulle labbra: quello di Antonio Fontanesi. Fontanesi, riprendendo con più profondo amore del vero il poetico sogno di Corot, precorse di quarant'anni nella poesia delle penombre e nella fattura riassuntiva gli scozzesi. Essi fanno nella gamma del grigio nulla più di ciò che egli fece in quella bituminosa del rosso bruno. Certo ne sorge una freschezza più delicata e moderna, una luminosità più chiara, ma il merito non è loro, ma del Whistler: essi poterono giovarsi della sua tavolozza, donde era stata bandita ogni pesantezza di ombre, ogni salsa di bitume, dove delicatissime tonalità erano state trovate da un occhio eccezionalmente squisito.

*

Il realismo dei ruskiniani richiedeva una immensa energia, un'indicibile tenacia di volontà, un'infinita pazienza, ed anni ed anni di lavoro per un solo tema. Era la religione di tempre eccezionalmente austere e gagliarde quali soltanto l'Inghilterra poteva fornire: per il maggior numero era una regola troppo rigida e rude per poter durare.

La fattura sommaria e riassuntiva di Corot e degli impressionisti era immensamente meno gravosa. Sopprimendo i particolari, annegando le forme della poesia in una tecnica genialmente incompleta, riduceva a pochi istanti un lavoro di giorni e giorni, permetteva un'esplicazione molto più varia dell'ingegno.

Ma era ed è pure estremamente più propria a velare le deficienze d'ingegno, di forza, di coscienza sotto la maschera di una poesia di sentimento e d'una sommarietà di formole facili ad assimilare. Era quindi esposta ad essere abbracciata con furore dai deboli, dai frettolosi, dagli avidi; e ne vedremo le prove.

Ma l'agevolezza frettolosa porta con sè il suo verme roditore, ed è il manierismo. E manierismo bell'e buono, cioè cattivo, è quello che in gran parte corrode la scuola di Glasgow.

*

Più giovane dell'impressionismo, il divisionismo fu anch'esso presentato alle folle come il toccasana della pittura. Parve che prima della sua scoperta la pittura non esistesse, nè che potesse esistere nell'avvenire, se non asservendosi completamente alla sua formula. In certuni l'ossessione divisionista divenne così vee-

mente da far loro dichiarare che nel divisionismo dei colori, più che nel motivo, nelle linee, nell'espressione, risiedesse il sommo della poesia pittorica.

La vibrazione della luce. Era certo un superbo proposito; ma fu errore credere che la luce potesse essere l'unico od anche solo il supremo scopo dell'arte. Tesori di poesia pittorica erano stati espressi in passato anche con una mediocre evidenza di realtà illuminata e questa sola considerazione avrebbe dovuto tarpare le ali ai voli lirici degli apostoli. Ma se il proposito era superbo, i mezzi proposti erano lungi dall'essere armoniosi. Li abbiamo accettati come tentativi ma il frutto maturo aspettato non è giunto e non poteva giungere. Il rigido, macchinoso, faticoso procedimento divisionista, fosse a linee o a puntini, a rigature o a tratteggiature, non poteva non congelare e paralizzare anche le nature più ardenti, e forse una delle testimonianze più vive della genialità del Segantini è questa: che egli sia riuscito a manifestare la propria visione poetica dell'alpe nonostante i ceppi di ferro di un tecnicismo che se entusiasmò gli *snobs* del pubblico e della critica, irrigidì gran parte della sua opera.

Ma il superbo proposito è divenuto nei seguaci un manierismo compassionevole, fonte di debolezza. Oramai tutti, anche, naturalmente, quelli che anni sono lo portavano in palma di mano, comprendono che gli effetti ottenuti dal divisionismo si possono raggiungere in modo ben più semplice ed efficace, e dinanzi a certe montagne cartonacee, a certi quadri afosi e spenti, ci si domanda come mai gli autori possano esser vittima di tale inganno: il divisionismo è divenuto in loro il meno luminoso dei procedimenti.

ALLA RICERCA DELLO STILE PLASTICO

[1906].

La plastica italiana non meno della pittura è afflitta dall'incertezza dell'indirizzo ideale e più da quella dei procedimenti tecnici. Basta entrare nelle sale di una qualsiasi mostra d'arte. Accanto a qualche resto di quell'accademismo che si irrigidiva nelle ricerche del bello assoluto, troviamo altri ruderi del piccolo realismo lezioso, che tenne per tanti anni il campo, saggi dell'impressionismo, che venti anni sono scosse le catene della scolastica e della volgarità, campioni del neo-idealismo messo di moda dai tedeschi e dagli austriaci, riflessi del naturalismo belga del Meunier, e numerosi, troppo numerosi, accenti di vitalismo, dirò così, rodiniano.

Questa varietà di atteggiamenti è il riflesso di una tormentosa incertezza di basi ideali e formali.

La plastica italiana, non meno della sorella pittura, si agita affannosamente nella ricerca di ciò che possedettero le arti plastiche del passato e che ad essa manca: uno *stile*. Senza di uno stile un'arte può dare frutti geniali, ma non coerenti; può fornire opere isolate, ma non mai un complesso, non mai definire una linea storica che si inserisca armonicamente nel diagramma dell'arte.

Ne abbiamo un esempio. L'Italia sta innalzando un

monumento a Vittorio Emanuele in Roma. Secondo un elementare concetto di armonia e di logica occorrerebbe che architettura e statuaria uscissero da una stessa concezione artistica, e si estrinsecassero in forme rispondenti.

Ora, chi oserebbe asserire che la scoltura italiana si trovi in condizione di poter assolvere questo ufficio? Fra il classicismo del monumento del Sacconi e le tendenze, tra romantiche e veriste e simboliche dei nostri scultori, vi è un abisso.

La colpa, sento osservare, non è degli scultori, ma del Sacconi, che per commemorare il Re della rivoluzione italiana, ha eretto un monumento di stile romano. E sia pure. Lascieremo meditare il problema a quegli scrittori d'arte che nella scoltura inneggiano alla modernità, che predicano la necessità di una rispondenza fra l'arte e l'ambiente, che esaltano la bellezza della vita moderna, salvo a gettare le più alte strida quando l'architettura osi allontanarsi dai moduli d'altri tempi.

Ma supponiamo che il Sacconi, o altri per lui, avesse innalzato un edifizio rispondente ad una nuova concezione architettonica, forse che i nostri scultori si troverebbero in grado di offrire una decorazione plastica che avesse unità di stile? Nessuno che conosca la scoltura italiana può immaginarlo. Si avrebbero e si avranno opere indubbiamente geniali, ma così differenti di tendenze e di tecnica, da ingenerare disarmonia e confusione.

Ora questa mancanza di unità e di stile è caratteristica sventuratamente tutta moderna. La scoltura ebbe nel passato età di eccellenza ed età di bassezza, ma recò in ogni periodo un'unità di forme che le permise di integrarsi armonicamente con l'architettura.

*

L'età moderna possiede bellissimi ingegni, ma nessuna unità di stile.

Le cause ne sono varie. L'Impero napoleonico si era drappeggiato nelle pagine di Plutarco: la scoltura volle rievocare la bellezza plastica antica, ma dalle copie romane, che essa credette originali greci, non potè desumere che un idealismo manierato, che si congelò in ricette accademiche. I realisti prima, gli impressionisti di poi, ruppero quelle pastoie: vollero recare nella forma plastica l'accento dellà realtà viva, tutti i palpiti e i sogni dell'anima moderna.

Non c'è mai rivoluzione senza un po' di anarchia; i filosofi della storia dicono anzi che tali eccessi sono inevitabili e necessari. Non è vero, ma non importa: accettiamoli, purchè dal disordine sorga un ordine nuovo, purchè dalle regole infrante sorgano norme più legittime, poichè senza norme l'arte non può prosperare, poichè un ordinamento è necessario nell'arte non meno che nella vita e l'individualismo ad oltranza diviene anarchia nei due campi.

Bandite le ricette, rotte le pastoie, infusa nell'arte una mentalità ed una sentimentalità nuova e nostra, era pur necessario disciplinare la forma, semplificare la tecnica, cercare di raggiungere quell'economia di mezzi, quella armonia di masse, quell'eleganza decorativa, quella perfezione di esecuzione che formano il fascino della plastica di altre età: tendere allo stile, pur non dimenticando la realtà.

Non pare che tutti gli scultori moderni abbiano avuta ed abbiano chiara la visione di questa necessità.

Vediamo perpetuarsi tecniche che poterono essere legittime come armi di combattimento, ma che non lo sono più come strumenti di pacifico lavoro. I colpi di baionetta e le bombe possono essere necessari in giorni di rivolta: sono mezzi anarchici in tempi di pace. La sprezzatura può essere legittima reazione contro il manierismo lisciato ed inespressivo: non può essere scopo a se stessa ed ideale definitivo. Ciò dovrebbero meditare molti dei nostri giovini che si lasciano ancora attrarre dal fascino di un abbozzo geniale, dalla suggestione dell'impreciso: bisogna che tale genialità, che tale suggestione si integrino con una forma severa, come avvenne in tempi gloriosi. Infondere una perfetta vita in corpi perfetti: è questo il passo più arduo, e si comprende che molti falliscano e preferiscano ritirarsi da una parte o dall'altra dell'orlo periglioso. Vediamo statue dense di suggestione poetica, ma che si sgretolerebbero se dall'abbozzo l'artista cercasse di passare alla costruzione diligente delle giunture; ne vediamo altre di corretta anatomia, ma prive d'ogni soffio vitale, d'ogni capacità di espressione, e quindi d'ogni ragione di esistenza.

*

La plastica moderna presenta un fenomeno analogo a quello che abbiamo notato nella pittura. Nella lotta contro le schiavitù e i convenzionalismi della scoltura accademica i modernisti smarrirono spesso il concetto iniziale del rinnovamento: scambiarono anch'essi il mezzo con lo scopo e si arrestarono a metà dell'evoluzione: smarrirono sopratutto la visione di una delle

qualità più alte dell'arte: lo stile, che è tutt'altra cosa che la rigida convenzione scolastica.

La sprezzatura vivace, l'impressionismo suggestivo furono necessari per rinfrescare con una fresca ondata di realtà immediatamente percepita ed espressa gli occhi stanchi e traviati dagli occhiali scolastici, per sveltire le mani e rompere la vitrea e fredda compagine dell'accademismo; ma, ora che la battaglia è vinta, gran torto avrebbe la scoltura ad arrestarsi nel suo tecnicismo incompleto e a non tendere alle qualità superiori dell'opera d'arte, allo stile ed all'armonia risultanti dalla perfetta rispondenza della forma all'idea. Non è già l'allumacatura leziosa ed innaturale dei levigatori, che vela troppo spesso gli errori di costruzione, quella che si domanda, ma la costruzione della forma che non lascia nulla di non risolto.

La suggestione ideale di un'opera può essere profonda anche nel solo abbozzo (sopratutto per noi moderni, guasti dall'abitudine dei tecnicismi incompleti), ma la perfetta bellezza non si compone soltanto di potere suggestivo, ma anche di armonia formale: le lacune e le deficenze di forma non possono non ferirla, e certa scoltura informe che ogni tanto certi cenacoli avveniristi parigini rivelano come il colmo della genialità e che certi critici esaltano fino al cielo, certi blocchi di creta improntati da tocchi quasi casuali, non avranno che la vita di un'ora.

*

In questo errore di scambiare i mezzi con lo scopo non caddero i migliori ingegni, nei quali si integra il massimo sforzo della plastica moderna. Conside-

riamo Rodin e Meunier, rivoluzionari entrambi, entrambi accaniti combattenti contro l'accademismo: la loro opera mostra uno sforzo continuo di raggiungere l'armonia antica nell'estrinsecazione del sentimento nuovo, di riuscire ad essere *classici*, non nel senso vieto dell'imitazione greco-romana, ma in quello della generalizzazione ideale raggiunta dagli antichi.

È questo il classicismo a cui dovrebbe tendere la scoltura moderna; solo allora essa potrebbe essere adatta ad integrare monumenti architettonici che fossero di un classicismo di uguale natura, cioè non sacconiano.

*

L'Italia, che fu la prima a spezzare il giogo accademico e a rinfrescare la visione plastica nella realtà viva, ha tardato a comprendere la necessità dello stile. Abbiamo i più franchi e felici impressionisti del mondo intero, ma quando mai si sono viste da noi due statue che, come l'*Uomo e la Donna*, i colossi dello Habich che fiancheggiavano il portale dell'Ernst Ludwighaus nella memorabile Esposizione di Darmstadt, mostrino la forma plastica divenuta elemento architettonico come fu negli egizi e nei greci? I nostri maggiori scultori possiedono nobiltà di pensiero, vivacità pittoresca di attitudini, sapienza di tecnica, ma tutti dal più al meno mancano di quadratura e di saldezza architettonica; la loro scoltura, per adoperare un'espressione corrente, è ancora troppo « di fantasia » e non abbastanza « di stile ». È soltanto in quelli che i latini dell'oggi chiamano « i barbari », nei tedeschi e negli austriaci, che, in mezzo ad esagerazioni e ad errori di gusto di cui i nostri plastici saprebbero

essere immuni, troviamo saggi di uno sforzo intelligente verso lo stile ed un senso di classicità non accademica (1).

La tendenza cremoniana di sfumare il contorno per creare attorno alla figura la vibrazione atmosferica, portò anche in plastica buoni frutti, ma l'abbozzo rapido e riassuntivo degli impressionisti della creta, se è un prezioso mezzo di studio e una fonte di immagini riboccanti di una freschezza e di una vitalità prima ignote, non può erigersi a tecnica definitiva, non è sopratutto adatta alla scoltura monumentale, resterà sempre al disotto dell'opera in cui la freschezza e la vitalità si concilieranno coll'armonia anatomica della forma. Quale carne plastica è più fresca e più vibrante in più impeccabile forma di quella del Niobita di Subiaco? Qual drappo è più pieno di vento e di luce e di movimento di quello che si frange ! attorno alla figura della Samotracia? La Grecia ha detto l'ultima parola: se anche è vana speranza l'emularla, bisognerebbe almeno tendervi continuamente l'orecchio.

---

(1) Non è inutile avvertire che le citate statue dello Habich sono lo sviluppo geniale di due figure in bassorilievo che decorano le lesene di una porta del Palazzo di Urbino: come sempre, sono gli stranieri che fruiscono dell'insegnamento del nostro passato.

L' EVOLUZIONE DI UN ROMANTICO

[1911]

Sfogliando le cinquanta tavole di questa pubblicazione nuova, mercè la quale l'opera di Leonardo Bistolfi viene offerta per la prima volta al pubblico in una sintesi illustrativa, immaginavo soltanto di salutare con lo sguardo le opere note e care di uno dei nostri artisti più originali e geniali. E invece ho provato un senso nuovo: mi è parso di vedere svolgere dinanzi ai miei occhi l'evoluzione, ed anzi direi il dramma della moderna scoltura italiana attraverso trent'anni di ricerca operosa.

Ho messo accanto una delle prime tavole e l'ultima, ed ho misurato i termini del cammino percorso. Nella prima sono rappresentati due gruppi: *I contadini*: il villano in foia che insegue a corsa pei campi la contadina discinta; *Gli amanti*: il giovane abbracciato alla donna abbandonata e languente. In questi due gruppi è la bandiera di ciò che fu la ribellione della scoltura nuova contro l'insegnamento accademico: è il tuffo nella realtà, l'ebbrezza della vita viva che è bisogno irresistibile di rivolta d'ogni tempra originale compressa da formole scolastiche; caratteri: ostentazione di brutalità, noncuranza di linea, ricerca del

colore e del movimento mediante una modellatura sommaria e nervosa che suggerisca il senso della vita e il fondersi della forma nel viluppo atmosferico, nel gruppo rusticano; nell'altro: rappresentazione umile della realtà quotidiana fin nelle forme della moda vestiaria: ricerca di poesia, ma nell'àmbito della realtà borghese precisamente caratteristica, sacrificio d'ogni armonia ideale, d'ogni eleganza di stile, di ogni elemento di tradizione alla suggestione diretta del dramma umano. A questi due documenti ho avvicinato l'ultima opera del Bistolfi: il gruppo del *Sacrificio*, che sarà posto sulle terrazze del monumento a Vittorio Emanuele in Roma: rappresentazione ideale di nudi armoniosamente inserti ed atteggiati: un calcolo sapiente delle masse e del chiaroscuro: panneggi nobilmente decorativi: nello schiavo un riflesso della grandiosità michelangiolesca.

La critica che ama le vie semplici trarrebbe e trae da questa equazione plastica un facile risultato: il Bistolfi ribelle ed iconoclasta dei suoi primi anni, impressionista del realismo, romantico dell'idealismo, è rientrato nel grembo della tradizione, non sacrifica più alla intensità di una espressione reale o ideale le seduzioni della forma; è ormai un vero e puro scultore. Non è più, come fu sempre, un grande artista in potenza: è tale in alto, e possiamo oramai ammirarlo e celebrarlo come un artista perfetto.

*

Ebbene, io che non ho aspettato *La Croce* e *Il Sacrifizio* per comprendere quale artista sia il Bistolfi, amo concedermi qualche maggiore penetrazione e

libertà di critica: amo, scorrendo materialmente le immagini e idealmente gli originali della sua nobile opera, propormi il problema di cercare quale sia fra i varii atteggiamenti del suo spirito plastico, quello in cui le sue facoltà creatrici si esplicano più efficacemente, quello per cui le sue opere assumono un posto più alto e significativo nella storia della scoltura. Simili esami sintetici non si fanno in genere che per gli artisti che non sono più: finchè son vivi, siano pur grandi, la reverenza o l'affetto o il calcolo impacciano o sconsigliano ai più di mettere sulle bilancie critiche l'opera intera, sconsigliano la scabrosa valutazione dell'importanza totale. Ma quando un artista è come il Bistolfi esuberante di genialità, quando ha recato nell'arte un'espressione così propria e originale, il giudizio sintetico non solo è possibile, non solo non è scabroso, ma è invitante.

Bistolfi

Anche uno sguardo frettoloso a queste tavole ricorda e lumeggia la non ordinaria genialità dei mezzi materiali e ideali dell'artista. Disegnatore sovrano, non legato ad alcuna scuola o maniera, acutamente caratteristico, intensamente espressivo; modellatore sapiente ed umile nello stesso tempo, che non si è lasciato mai attirare dalla virtuosità esterna del colpo di stecca o di pollice; occhio che ha un senso innato e raffinatissimo della composizione e della nobiltà decorativa: anima squisitamente sensibile che vibra liricamente al tocco più leggero; spirito riccamente fantastico, innamorato della bellezza del mondo, mente infusa di un senso religioso del mistero dell'esistenza e in cui paiono conciliarsi la serenità pagana e il misticismo cristiano.

*

Se io pongo da un lato queste spinte ideali e questi strumenti di espressione e dall'altro l'opera finora compiuta, sono indotto naturalmente a cercare in quale periodo della sua attività creatrice esse abbiano dato il loro frutto più alto e progressivo, si siano più armonicamente integrate, abbiano aggiunto qualche pagina più nuova nel libro che raccoglie la storia della lotta e della conquista dello spirito plastico sulla materia bruta. E scarto naturalmente l'impressionismo realistico dei primi anni. Questa forma d'arte può bastare ad un Medardo Rosso, ad un Carriès, ad un Troubetzkoy: un Rodin, un Meunier od un Bistolfi la superano inevitabilmente attratti da un'armonia superiore. Nel Bistolfi esso è la manifestazione di quell'acutissimo senso del carattere e di quella rapidità di percezione che trasparirà poi qua e là nella sua opera, nel naturalismo superbo di certi ritratti, come in quelli semplicemente meravigliosi del Lombroso e del Camerana, non ritratti, ma sintesi di individualità fisiche e morali, che superano in vitalità persino il nostro ricordo diretto. Se egli avesse voluto limitare la sua arte a questo realismo espressivo, i capolavori sarebbero sbocciati dalle sue mani a dozzine, più facilmente accessibili alla comprensione pubblica, più facili largitori di fama e di onori; ma il Bistolfi aveva un mondo ideale da esprimere.

Nell'espressione di questo mondo ideale egli è andato compiendo un'evoluzione: *La Sfinge*, *La Bellezza della morte*, *La Purificazione*, il *Sogno* da una parte, e *La Croce*, *Il monumento Rosazza*, il *Sacrificio* dal-

l'altra possono servire di indici di confronto. Nelle prime il senso panteistico della natura e della vita trae l'artista a togliere alla forma umana ogni allettamento sensuale, a integrarla nella natura vegetale, ad avvolgerla di veli sfumanti quasi a rappresentarne l'immaterialità; nelle seconde il poeta cerca l'espressione allegorica in rappresentazioni più umane e le svolge con più realistica e sensuale evidenza di forma. Tra i due campi stanno opere intermedie, quasi di transizione, quali, per non citare che le più significative, il *Letto di rose* dal titolo antipaticamente prezioso, e la *Risurrezione*.

La popolarità del Bistolfi, la sua consacrazione ufficiale di artista grande, data dalla seconda maniera, dalla *Croce* sopratutto. La nobiltà armoniosa del *Sacrificio* gli recherà fra un anno una celebrazione, se è possibile, anche più entusiastica: anche coloro che lo consideravano anni sono come un pericoloso seduttore, come un letterato demolitore della scultura, come un disprezzatore della forma, hanno smesso i loro timori e converso in entusiasmo la loro diffidenza ed anche il loro astio. Ebbene, dinanzi a queste opere dal ritmo nobilmente decorativo, dal chiaroscuro sapientemente misurato, dall'eleganza amorosa di forma, dalla dolce seduzione ideale, a me viene da domandare se qualche cosa dell'antico Bistolfi non si sia, sia pure transitoriamente, perduto: qualche cosa di ciò che era in lui più intimo ed originale.

Nelle prime sue opere v'era un eccesso di sensibilità nervosa, in queste v'è forse un eccesso di armonia carnale. Riconosco in quelle uno sforzo di rappresentazione pittoresca e fantastica che forse trascende la potenzialità dei mezzi plastici, che talora giunge all'errore di concezione della *Purificazione*,

ma vi sento un'intensità espressiva che ora è alquanto sacrificata all'armonia sensuale, all'euritmia della composizione, all'eleganza delle attitudini; riconosco in talune opere d'altri tempi un accento di manierismo prezioso in certe formole troppo ripetute di mosse, nella condotta dei panneggi; ma temo che la nuova tendenza possa condurre l'artista a convenzioni diverse e non migliori; lo spinga per esempio, ad una figura come quella dell'*Armonia* nella lunetta decorativa pel teatro di Messico, ad un nudo cioè prettamente realistico e quindi improprio ad una figurazione allegorica, tanto da non sembrare cosa sua, o ad una scena come quella dell'altorilievo pel monumento Rosazza in cui la piacevolezza sensuale delle forme diviene alquanto oziosa, cioè ragione a se stessa. Anche a lasciare in disparte *La Patria*, in cui la preoccupazione classica ha tratto un artista così abitualmente espressivo ad un'opera gelida, e la figura femminile del monumento Zanardelli a Maderno che, nel suo florido realismo non mi sembra propria al concetto idealistico di un'aspirazione patriottica verso la riva contesa, non si può negare che queste ultime opere del Bistolfi, se attingono nel *Sacrificio* la massima armonia di ritmo, sono meno intense delle precedenti in quanto energia di espressione ideale, sono meno intimamente sue. Tra queste opposte tendenze verrebbe spontaneo il desiderio di una tendenza intermedia che contemperasse l'intensità giovanile dell'espressione col maturo senso dell'armonia: ma è inutile domandarla al Bistolfi: perchè egli l'ha trovata da sè, e l'ha trovata, a mio giudizio, nella figura femminile di quel monumento a Segantini che il bigottismo svizzero ha conteso alla tomba del più grande pittore italiano del secolo scorso. Il monumento a Segantini pare a me il punto supremo

in cui la gioventù, forse troppo vaga di astrazioni e la maturità troppo preoccupata di armonia formale, hanno trovato il loro equilibrio felice. In quella statua la verginità spirituale del poeta e la genialità estetica del plastico si sono fuse in un'armonia mirabile che sarebbe perfetta se la forma avesse qualche maggior determinatezza d'accento e di stile. In essa l'artista mi appare libero dalle compiacenze un po' preziose di certe sue forme precedenti, puro di ogni artificio trascendente le leggi plastiche, e nel tempo stesso ancora immune da quella floridezza classica che è venuta di poi ad attenuare a mio vedere l'individualità dell'artista. Io penso che in essa e non nella *Croce* il Bistolfi dovrebbe trovare il suo punto di appoggio per l'avvenire.

*

Queste considerazioni non sono forse inutili nell'ora presente. La giovine scultura italiana è invasa da un fervore di classicismo, e molti ne tessono le lodi, che qualche anno addietro inneggiavano all'impressionismo più anarchico. E sia pure, ma nella ricerca dell'armonia classica non bisognerebbe smarrire l' individualità propria e quella del proprio tempo. E mi pare che la si smarrisca. Troppi giovani scultori mostrano di credere che un qualsiasi aggroviglio di nudi muscolosi in atteggiamenti violenti, composti in parti uguali di un po' di Michelangelo e di un po' di Rodin, sia proprio a commemorare qualunque eroe e ad esprimere qualunque idea. È pericoloso, assai pericoloso. Si rischia di cadere nella rettorica del nudo e della violenza che abbiamo rimproverato al cinquecento. I gesti grandiosi sono una bella cosa, ma la scoltura

non vive di soli gesti grandiosi. La conquista dello stile dev'esser fatta dall'intimo, non dall'esterno. E non è poi detto che la vita moderna e le fogge moderne siano assolutamente improprie alla bellezza plastica. Ora mi pare che la nostra scoltura, nel suo nuovissimo amore pel nudo e per l'allegoria, vada un po' troppo dimenticando che noi andiamo vestiti e non facciamo soltanto gesti augusti, ma pensiamo e sentiamo da uomini moderni.

Leonardo Bistolfi, Ditta Editrice Bestetti e Tumminelli, Milano, 1911.

L'INSIDIA DELLA MONTAGNA

[1910]

Ogni anno, allorchè il solleone affoca le vie cittadine, uno stuolo di pittori parte per la montagna. Non c'è grande od umile albergo che non veda uscire al mattino un uomo o una donna impacciati sotto il peso e l'ingombro di una cassetta, di un *pliant*, di un ombrello; non si può far passeggiata senza scoprire tra il verde cupo dei pini o il verde chiaro dei prati la macchia di un ombrello bianco o il lampo di una tavolozza luccicante al sole. La bellezza della montagna è spiata, studiata, copiata, interpretata da mille occhi e da mille mani; ogni angolo più rimoto cela un'anima bramosa di strapparle il segreto del suo fascino, la magìa dei suoi colori, la vibrazione della sua luce. Gli apostoli della fede pittorica non arretrano dinanzi ad alcun sacrificio: fanno ore di cammino per recarsi al punto di vista scovato, si acconciano a dormire sui dubbi letti di una cantina od anche sul fieno di un'alpe. Le pittrici, che in città soffrirebbero per la finestra aperta di un tram, sopportano per ore ed ore l'umidore pericoloso e il pulviscolo acqueo molesto di una cascata, essendo scritto nei decreti imperscrutabili della provvidenza che le pittrici abbiano una passione infelice per le cascate, e che il letto di un torrente sia la sede fatale ed ineluttabile

in cui ogni dilettante di pittura incomincia la sua carriera.

Dato questo molteplice fervore, io mi son spesso domandato con meraviglia come mai da tanto studio e tanto amore non sorgano che scarsissime opere di poesia. Le mostre d'arte che raccolgono il frutto di questo lavoro estivo ci offrono, sì, interesse di toni vivaci e scintillìo di luce e sapienza di tecnica; ma non riescono mai o quasi mai ad evocare nel riguardante la commozione che ci dà l'alta montagna, la sua grandiosità incombente, la sua gioia ilare o la sua austerità grave, il suo solenne mistero. Seduto all'ombra di un pino o sdraiato su un masso in una di quelle ore ineffabili in cui la vita fisica sembra divenire leggera come l'esistenza di un dio e la vita intellettuale smarrirsi in oceani di beatitudine serena, ho spesso meditato il problema, e se non temessi di esser incolpato di eresia, oserei affermare la mia intima persuasione, che la poesia dell'alta montagna non sia o sia scarsamente pittorica.

Per scoprire questa malinconica verità bisogna reagire contro un'insidia dolcissima. Non c'è nulla di più dolce del dipingere dal vero in montagna. Le ore che si passano seduti sullo sgabelletto tra i grigi tronchi degli abeti o tra la verdezza abbagliante di un prato sono ore di beatitudine profonda, che gli alpinisti e gli escursionisti e i passeggiatori non conoscono. Solo chi rimane per ore e ore solitario dinanzi alla natura alpestre può dire di averne penetrato tutto l'incanto, di averne scoperto l'intimo cuore. Poichè la bellezza alpina è essenzialmente immobile, occorre una lunga attesa per scoprirne la vita latente e l'impercettibile palpito. Ed è un'attesa deliziosa, poichè condizioni fisiche ed estetiche di squisita natura mettono i nostri

sensi ed il nostro corpo in una relazione coll'ambiente che ha la dolcezza d'un accordo musicale. I rami dei pini ondulano e bisbigliano sommessamente sul capo; le cavallette stridono tra l'erbe; l'aria fresca e vitale ci accarezza il viso ed abbevera generosa i polmoni; i campani delle greggi tintinnano argentini da lungi; un rivoletto gorgoglia da presso la sua mite cantilena a cui il tuono del torrente lontano fa da basso rumoroso. Se una poesia di natura e di vita fosse sufficiente per creare una poesia d'arte, nessuna opera artistica dovrebbe avere più facile nascimento e più intensa sostanza.

Invece non è così. Confesso che in nessuna pittura di montagna, umile o famosa, mi è riuscito di rivivere, sia pur un attimo solo, di quella dolcezza e di quel fascino: v'erano, sì, le linee e i colori, ma l'incanto era scomparso, e, scomparso l'incanto, le linee e i colori non sembravano più così attraenti ed armoniosi, divenivano, anzi, inespressivi e privi non solo di poesia, ma anche di puro interesse pittorico.

Ne ho cercato fra me e me la ragione: e la ragione mi par questa: che il fascino dell'alta montagna non è prodotto soltanto dalla poesia ottica, ma da una poesia sensuale che si rivolge a troppi altri sensi. Accade dell'alpe come del mare. Tolto al mare il suo movimento, il suo canto, il suo soffio, non ne resta sulla tela che un'immagine senza vita. Tolta all'alpe la sua vastità smisurata, la sua frescura, il suo profumo, il suo respiro, le forme ed i colori non bastano a risuscitarne la virtù emotiva.

Ma ci sono altre cause più precisamente pittoriche che insidiano la pittura di montagna. Il villeggiante che giunge in una sede alpina ammira e gode sovra ogni altra bellezza la scena centrale di un monte ne-

voso che due quinte verdeggianti rinchiudono con sapienza di scenario. Ma quella bella, grandiosa, attirante veduta è il tranello terribile che attende il pittore ingenuo ed anche non ingenuo. Priva della sua vastità, quella vista si rivela sulla tela sconsolatamente monotona, inefficace, banale: non vince che di poco le cartoline a colori. E l'artista saputo, al giungere in una valle, chiude accuratamente gli occhi al motivo centrale che gli altri felici mortali possono godere senza saziarsi; gira in cerca dell'angoletto, del motivo laterale, perpetuamente minacciato dall'insidia di quel triangolo di cielo fra le due cortine di rupi e di pini. La bellezza scenografica delle vallate alpine è stata sfruttata da Calame e dai ginevrini; per quanto quella pittura possa sembrarci levigata e convenzionale, non si osa più rifarne i motivi. Segantini, che è vissuto per vent'anni in alta montagna, non ha dipinto un solo sfondo di valle: il suo superbo senso di poesia lo ha indotto a fuggire le quinte boscose, a non rappresentare che altipiani, componendone gli elementi con pezzi di vero raccolti qua e là. E non ha dipinto una sola pineta. Le pinete, queste care compagini vegetali, per le quali è così dolce errare e sognare, queste selve misteriose che filtrano una luce così dolce e odorano di così sano profumo, sono ben spesso, viste da lungi, una maledizione pittorica. Gli abeti raccolti in dense masse nere come nel paese ondulato dell'alta Baviera possono offrire al pittore linee armoniose, ma sparsi su pei greppi del monte, come da noi, sono, colle loro sagome aguzze rigidamente regolari, una geometria esasperante. « Cominciano le pinete: fuggo », scriveva il Fontanesi ad un amico dai monti della Savoia; e non ne ha dipinto una sola.

C'è ancora una causa. Questa gran gioia che pro-

duce ai nostri occhi la trasparenza cristallina dell'aria di montagna è la ragione della poca sentimentalità del paesaggio alpestre. La dolcezza della poesia pittorica, che è a dire la sua virtù emotiva, è data dalla delicatezza dei rapporti: questo è il prezioso ufficio dell'atmosfera; nell'alta montagna la trasparenza dell'aria sopprime la prospettiva aerea, avvicina i toni crudi; toglie l'elemento che sfuma e circonfonde di poesia le cose; ci fa scontare la freschezza e la vivacità del colore con un'atonia sentimentale.

Sembra un paradosso: ma è così; l'alta montagna non è sentimentale. Lo so: le grandi rupi, i pini sospesi sull'abisso, i casolari sull'orlo del burrone hanno fatto le spese del romanticismo pittorico. Era un romanticismo trasportato dal basso. Ad un'anima ingenua l'alpe non è sentimentale, cioè non eccita i nostri centri affettivi: e senza sentimentalità non c'è poesia che tocchi profondamente; forse la sua vita è troppo pura, troppo sana, forte, primitiva; forse la ragione è puramente una ragione ottica; l'alto circo di rupi che chiude ogni bacino montano toglie alla luce i languori del crepuscolo, come la chiarità dell'aria ne sminuisce la dolcezza. Non so: ma so che cento volte scendendo dall'alta montagna, al primo sboccare nelle prealpi, alla prima visione della pianura, sono stato colpito dalla vastità e dalla dolcezza nuova del cielo, dalla soavità delle lontananze azzurrine e violate, da quel che di dorato, di incorporeo che vestiva le colline e i poggi e si rifletteva nei laghi. Forse per questo l'alta montagna non ha grande poesia, come non ha grande pittura. Il Carducci, che aveva evocato con poetica evidenza i colli toscani, la maremma, e le rive del Garda, quando volle mettere in poesia il ghiacciaio della Brenva e la Grivola bella e le pinete di Issime

e il Dente del Gigante, fece poverissima cosa. Forse è proprio così: la bellezza dell'alpe è di quelle che si godono con indicibile incanto, ma che non possono essere tradotte in sillabe ed in colori. Ma tant'è: poeti e pittori continueranno nell'illusione di rinserrarla in versi ed in tele: perchè se l'esito è fallace, il piacere di tentarlo è tanto grande.

L'ALFA E L'OMEGA

[1911]

Se v'è ancora fra i diecimila pittori italiani qualcheduno che nutra in petto la nobile ambizione di divenire un grande ritrattista, farà bene a meditare la mostra del ritratto aperta a Firenze. Non vi vedrà nulla di assolutamente impensato, ma non è detto che le vie di Damasco dell'arte debbano esser ripiene di apparizioni miracolose e improvvise: gli insegnamenti più utili e fecondi non vengono sempre dalle cose nuove, ma ben spesso dalle buone cose dimenticate.

E ce n'è bisogno. L'arte del ritratto non è precisamente in fiore in questo momento nell'arte italiana. Quando ci si domanda quale sia precisamente il maggior ritrattista italiano vivente, si rimane non poco esitanti a dare una risposta, e non proprio per l'imbarazzo della scelta. Non mancano ritrattisti fra i pittori e i ritratti son fin troppo numerosi nelle mostre d'arte, ma che ci sia uno o parecchi ritrattisti creatori di un proprio stile non si oserebbe affermare. Se cerchiamo chi possiamo additare come degni di esser posti accanto ai grandi ritrattisti di altre nazioni, ad un Sargent, ad uno Zorn, ad un De Forest, ad un Zuloaga, ad uno Stuck, ad un La Gandara, ad un Lazlö, forse ci viene un nome solo sulle labbra: Mancini, e non senza restrizioni.

Dunque invece di imitare l'ultimo Lavery, l'ultimo Stuck, l'ultimo La Gandara visto a Venezia, i giovani pittori italiani farebbero bene a meditare un poco il passato dell'arte del ritratto. In questi giorni Firenze è quanto mai propizia ad un tale esame. Nelle sale di Palazzo Vecchio la mostra testè aperta porge documenti infinitamente istruttivi di tre secoli di sforzi iconografici; ma accanto ad essa le gallerie famose offrono altri non meno preziosi documenti: basta accennare alla raccolta dei ritratti di pittori che è agli Uffizi: potranno per così dire aver sott'occhio l'Alfa e l'Omega della pittura: dal ritratto di Dante attribuito a Giotto, ch'è nella cappella del Bargello, a quello di Josef Israels, l'ultimo entrato, se non erro, agli Uffizi.

*

Un uomo scrupoloso mi potrebbe osservare che non sono proprio questi i termini precisi della pittura del ritratto. Si potrebbe da una parte risalire fino a quei superbi ritratti greco-egizi trovati a El Fayoum, a quello, per esempio, curiosissimo che è alla National Gallery: quella testa di vecchio dipinta a spesse rigature di pasta con un procedimento che avrebbe meravigliato assai il Segantini, dimostrandogli che la sua novità era vecchia di duemila anni, per venire fino a qualcheduna di quelle ineffabili immagini, più o meno umane, di Cézanne, di Gauguin, di Van Gogh, delizia della critica d'avanguardia; ma non sarebbe necessario; c'è da contentarsi; l'abisso è abbastanza profondo.

Perchè è proprio un abisso, ed io mi sono compiaciuto di immergervi per mio conto lo sguardo. Nulla è più istruttivo di questi esami di coscienza,

di queste serene comparazioni fra due forme d'espressione di uno stesso tema e che non hanno più nulla di simile, tanto da non sembrar più appartenenti allo stesso campo dell'arte. So bene che l'illuminata critica estetica dei nostri giorni felici sorride di queste comparazioni e vi nega ogni opportunità e valore: so che per essa tutti i modi di espressione sono perfettamente legittimi, anzi non lo sono mai tanto come quando fanno a pugni fra di loro. Bisogna scusarla: la critica scientifica non è obbligata a sapere che ogni vero artista nel suo crasso empirismo fa queste comparazioni e si propone questi problemi, che dinanzi alle statue egizie un vero scultore può domandare a se stesso se quella via non fosse più efficace dell'impressionismo di Medardo Rosso o di Troubetzkoy, che anche un pittore modernissimo dinanzi alla forza di espressione di un primitivo toscano può chiedere a se stesso perchè mai tutte le conquiste del disegno moderno non valgano a raggiungere quell'energia.

Non mi sono dunque domandato se Giotto avesse torto e Israels abbia ragione, o viceversa, ma percorrendo attraverso l'opera di sei secoli e di centinaia di pittori il cammino fra i due poli estremi, viene da domandarsi quanto si è guadagnato e quanto si è perduto e in quale punto ed in quale tendenza sia il maggior risultato ed il più felice equilibrio: vien sopratutto da domandarsi se il ritratto moderno non abbia proprio nulla da imparare dai secoli precedenti.

*

In qualunque immagine del trecento o del quattrocento l'artista mira innanzi tutto, sopra tutto, all'in-

tensa determinazione del carattere fisiognomico: semplifica i piani, chiude la forma in un ferreo contorno, e riesce ad immagini indimenticabili di energia. In questo recente ritratto dell'Israels, che, ultimo entrato agli Uffizi, ci può servire come indice delle più libere tendenze moderne accettate dal pubblico e dalla critica, ogni preoccupazione di indicare il carattere col disegno è scomparsa: tutto è sacrificato al colore: è un arruffio di pennellate a casaccio da cui risulta un'armonia in grigio, rosa e verde a cui il viso dell'illustre pittore olandese serve di pretesto: un accademico potrebbe credere di trovarsi non dinanzi ad un viso umano ma ad un ceppo infracidito e inargentato dalle pioggie e dai soli su cui le muffe hanno disteso le loro verdi marezzature. È certamente una visione fine e nuova del colore: è il trionfo dell'atmosfera avvolgente a spese dell'individuo avvolto: è una cosa gustosa. Pur nondimeno se ci poniamo dinanzi ad un Verrocchio, ad un Tiziano, ad un Velasquez, ad un Van Dyck, od anche solo ad uno dei tanti minori, quelle superbe conquiste moderne di colore e di luce ci sembrano molto meno superbe. Quella verità di illuminazione e di visione non ci compensa di tutto ciò che non c'è nel ritratto moderno e che ci attira incontrastabilmente in quegli antichi. L'illustre professore Israels ha pensato che mostrare in un ritratto i suoi occhi era una banalità: si è tirato la falda del cappelluccio sulla fronte ed ha concentrato la sua sapienza pittorica sui riflessi verdi del paesaggio, sul roseo del suo naso e sul grigio argenteo della sua barba. Era un bel problema. Nondimeno dopo averne ammirato la magistrale soluzione noi ci sentiamo tratti invincibilmente a cercare attorno in immagini meno pittoricamente moderne

ciò che domandiamo ad un ritratto: una poesia di bellezza ed una rivelazione di individualità espressa nei suoi caratteri più salienti.

Per gli antichi il problema era più semplice. Il ritratto era per loro innanzi tutto un documento iconografico destinato a perpetuare attraverso i secoli la memoria di una persona. Van Eyck e Holbein recarono ad un'eccellenza insuperabile l'evocazione integrale, artisticamente fedele al vero di un viso e di un'anima: nessuno andrà mai più oltre nell'analisi del vero fisico. Ma noi abbiamo la fotografia; noi possiamo procurarci con poca fatica infinite riproduzioni della nostra apparenza vitale, e scegliere fra le molte aberrazioni dell'obbiettivo quelle immagini che meglio rispondono al vero. Il ritratto moderno, libero dall'ufficio materialmente iconografico, dovrebbe, come il paesaggio, cominciare dove la fotografia finisce: essere veramente poesia.

*

Appunto, mi sento osservare. Appunto perchè il ritratto moderno non ha più da servire innanzi tutto da documento iconografico, perciò appunto gli è lecita una ricerca di verità, di luce e di colore anche a scapito della integrità descrittiva, anche a scapito della rassomiglianza.

È la tesi dei futuristi, pei quali il ritratto deve guardarsi bene dal rassomigliare al modello. Ma neanche in questo essi non hanno inventato nulla di nuovo: vediamo ogni giorno ritratti anche di ritrattisti famosi che non ricordano affatto l'originale: ma non è a dire che il pittore l'abbia fatto precisamente apposta; anzi. E quando la rassomiglianza non c'è nonostante

gli sforzi dell'artista, si può giurare che si ha dinanzi un'opera debole, perchè si tratta di un'individualità mancata. Ma ci furono sì, artisti che più che dai tratti del modello erano sollecitati da una loro visione interiore. Tutti i visi dipinti da Van Dyck hanno una visibile parentela non solo tecnica ma etnica, come tutte le mani dei suoi modelli hanno l'uguale languidezza dinoccolata: è il pittore che persegue inconsciamente un suo tipo umano di eleganza fisica e che inconsciamente eleva ad esso i suoi modelli. Così è probabile che i ritratti del Tiziano fossero poco rassomiglianti: la sua visione grandiosa, generalizzatrice, stilistica non gli consentiva di arrestarsi alle particolarità fisiognomiche che colpivano un Van Eyck e un Holbein, adoratori umili e rispettosi del vero. Di questi stilisti ne abbiamo anche fra i moderni: basta pensare all'uniformità di sguardo e di carni dei visi del Lenbach: è palese che il La Gandara aristocratizza tutti i suoi modelli: basta paragonare quel suo ritratto della contessa di Noailles, in cui la poetessa ha un enigmatico aspetto di sfinge, con quello del Blanche tanto più rassomigliante, in cui è ridotta a una modesta donnetta. La conclusione è sempre uguale: hanno diritto di allontanarsi dal vero, di superarlo, per adoperare la parola di moda, soltanto coloro che hanno entro di sè una visione fantastica di bellezza più alta.

Ma l'illustre Israels non aveva una visione più alta di bellezza. Egli si è semplicemente contentato, come del resto infiniti pittori moderni, di cogliere del vero un solo aspetto: l'aspetto pittorico visto con la limitazione impressionista che riduce un viso umano a un rapporto di toni, espresso nel modo più sommario. E certo quando fra tante tele annerite e fumose si

incontra un fine accento grigio come questo o un raggio di sole come quello del ritratto del Kröyer in atto di dipingere sulla spiaggia, si ha il senso di esser colpiti da un soffio di aria pura in una camera che sa di rinserrato, ma è un puro piacere sensuale: se vogliamo commozioni di un ordine superiore, se vogliamo che il nostro sentimento sia mosso, dobbiamo ritornare alle tele antiche annerite e fumose, le quali poi non sono tutte fumose o nere. Allora ci avvediamo che in quelle carni talora ingiallite, che in quei corpi avvolti nell'ombra c'è qualche cosa di più vivo che in queste chiare e grigie immagini moderne: c'è la sintesi di una individualità vitale: c'è, anche se il pittore non si preoccupò di infondervela, un'anima: l'uomo che suona il liuto, di Leandro Bassano, nella camera immersa nell'ombra del crepuscolo, presso il cane che guarda amicamente, è incomparabilmente più vivo dell'illustre Kröyer o dell'illustre Israels: non è un accento istantaneo; è un'individualità storica.

*

La limitazione ideale del ritratto moderno si fa più palese nei ritratti femminili. Finchè si tratta di evocare la misera immagine fisica di un vecchietto macilento com'è l'Israels, o di un rubicondo bevitore com'era il povero Kröyer, l'impressionismo può sembrare a taluni trionfante; ma mettetelo di fronte alla delicatezza anatomica, alla sottilità psicologica di una creatura dell'altro sesso ed allora la povertà dei suoi mezzi si fa dolorosa: il giorno in cui per il fatale incremento del progresso un qualche ritratto femminile del genere di quelli del Renoir e del Cézanne

venga a prendere posto tra le donne di Tiziano e di Giorgione, di Van Dyck e di Romney, sembrerà che un gregge di ottentoti sia succeduto ad una razza spenta: ma anche senza spingerci fino a questi estremi, qual'è il ritratto femminile moderno, sia pure Lenbach o Kaulbach, La Gāndara o Sargent che abbia la profondità di poesia non dico di una « Gioconda » ma di una di queste donne del Sustermans? E quale pittore della femminilità odierna ha raggiunto la fusione, la delicatezza, la freschezza di carni rosate, l'infantilità dello sguardo di questa Madame de Grignan del Mignard? Sì, accade a qualche pittore moderno coscienzioso ed ingenuo di arrestarsi dinanzi a qualcheduna di queste immagini antiche, frutti di una tecnica « superata » e di dirsi: come mai questo antico senza tutte le nostre preoccupazioni di trasparenze, di chiarità, di luce, di pennellate, è andato tanto oltre di noi?

Ma sono interrogazioni che rimangono senza risposta. E intanto i grandi e piccoli signori dell'oggi quando amano aver la loro immagine, ricorrono alla fotografia.

IMPRESSIONISMO

[1911]

Che cos'è l'impressionismo? Venti o trent'anni fa rispondere alla domanda era facile. La mente correva tosto alle arti plastiche, anzi alla pittura, e a quella piccola schiera di pittori francesi che dal '60 all'80 intesero combattere l'arte accademica nello spirito e nella forma, recando nell'arte la vita nella sua modernità più accentuata e ponendo la luminosità del colore al disopra della composizione, della linea e della espressione. Ma ora non è più così facile: dalla pittura l'impressionismo è passato alla scultura, alla musica, alla lirica, al dramma: c'è chi lo vede persino nella filosofia, nella scienza, e, in modo generale, nella vita. Come per tutti gli « ismi », è suonata la sua ora teoretica, storica e filosofica. Anzi, a sentire i suoi biografi più recenti, l'impressionismo sarebbe senz'altro il carattere specifico della vita, del pensiero e dell'arte moderna. « Che cosa significa questo movimento impressionista che si impadronisce dell'arte, si infiltra nella scienza e sconvolge le forme etiche della vita? È una naturale rivoluzione contro i principii della tecnica metafisica delle accademie, in arte; nella scienza è una reazione contro la supremazia dell'intelligenza; nella vita, l'irrompere della *joie de vivre*, è l'apoteosi della vitalità, è la religione del senso ».

*

Così leggo in uno studio recente in cui un giovane italiano, fresco di studi universitari tedeschi, ha inteso raccogliere i caratteri dell'impressionismo nelle sue varie manifestazioni artistiche, letterarie, filosofiche, scientifiche, sociali. Ma già altri, ad esempio lo Hamann, l'aveva tentato prima di lui. Comunque è un segno di un atteggiamento critico che non si può passare sotto silenzio.

C'è da credere che se il pittore che immaginò cinquant'anni fa di fare opera di modestia denominando *impressions* i suoi studi dal vero, e i suoi seguaci che sotto l'etichetta di quella parola si raccolsero, vedessero ora la sterminata quantità di cose che si tenta includere sotto quella bandiera, ne sarebbero atterriti. Perchè per certi critici del movimento l'impressionismo non comprende soltanto gli innovatori della pittura, da Monet a Van Gogh, da Trübner a Liebermann, ma anche Whistler, Klimt, Carrière; Troubetzkoy e Rodin e Meunier; Debussy e Strauss; Wilde e Maeterlinck; D'Annunzio e Verlaine; i Goncourt e Hoffmannstahl; fino ai filosofi Bergson e Eucken...

Quale sarebbe il cardine di questa tendenza ispiratrice di tutta l'attività moderna nella sua forma più nuova ed originale? Sarebbe l'impressione diretta ed intuitiva della vita in reazione contro l'attitudine spirituale del pensiero e dell'arte accademica, riflessa, meditata, ligia ai precedenti storici ed alle norme scolastiche. Formulata così in astratto questa dottrina comprensiva è assai seducente. Senonchè quando si

discende dalla teoria alla pratica, quando si cerca di determinarne la realizzazione nelle varie forme del pensiero, dell'arte e dell'etica moderna, sorgono ostacoli gravi. Quei fatti intellettuali, artistici, etici, che pareva di poter estrarre tutti insieme dal mare della realtà fenomenica nell'unica rete della dottrina impressionistica, si agitano gli uni contro gli altri e più d'uno sguscia fra le maglie e riprende la sua libertà.

Che ci sia un legame spirituale e tecnico fra varii fenomeni artistici apparsi sullo scorcio del secolo scorso ed in principio del presente non è negabile: ma i rapporti di aderenza che appaiono evidenti fra un gruppo ristretto di autori e di opere assai vicine nel tempo e nello spazio, vanno facendosi sempre più deboli man mano che ci si allontana da quel tempo e da quello spazio, e diventano addirittura illusori quando si cerca di estenderli ad altri campi.

*

Che cosa intendevano fare i pittori impressionisti? Intendevano sostituire alla costruzione lenta e frammentaria di un insieme pittorico, quale era praticata dai pittori precedenti, una visione rapida e comprensiva. Nella pittura precedente, anche grande, una figura, un oggetto erano studiati e rappresentati, sì, in rapporto coll'ambiente, ma messi in una posizione predominante: gli impressionisti li sottomisero all'ambiente: dipinsero una testa proprio con l'eguale attitudine di spirito e con la stessa tecnica con cui dipingevano la gamba di una sedia: anzi fecero dell'atmosfera avvolgente il vero protagonista del

quadro: dallo studio dei valori cromatici e dei riflessi della luce sulle persone e sugli oggetti doveva sorgere l'impressione totale. La tendenza era giusta, senonchè gli impressionisti non giunsero ad attuarla che in rarissimi casi. Essi furono indotti a dare un'importanza esagerata al nuovo elemento che avevano accentuato, se non scoperto: dimenticarono che se il nostro occhio percepisce una scena nella sua unità totale di luce, la nostra sensibilità spirituale ed affettiva è tosto attratta da certi elementi espressivi, intellettuali o affettivi, che assumono subito una predominanza: non compresero che i nostri sensi fanno inconsapevolmente nella realtà precisamente quel lavoro di selezione e di accentuamento che l'arte accademica insegnava con norme irrigidite, irrancidite, ma giuste.

Ne avvenne che la pittura impressionistica, pregevole come tentativo, fu mediocre come risultato; fu priva di fantasia, di armonia, di intensità espressiva, di intellettualità, di umanità, di poesia: rimase terribilmente inferiore all'arte fatta secondo le regole. Occorreva un genio per fecondare quell'indirizzo e non c'erano che ingegni. La scarsità dei risultati disilluse i seguaci. Il vero impressionismo si può dire morto nell'arte pittorica: i giovani sono ritornati al quadro meditato, alla composizione decorativa, all'irrealità delle luci, agli sfondi scenografici. Vediamo artisti nuovissimi e grandi come lo Zuloaga, ridurre il quadro ad una specie di cartellone disegnato a contorni neri e campito a tinte piatte in cui non c'è ombra di realtà di luce e di riflessi; vediamo artisti genialissimi come il Klimt sopprimere quasi il chiaroscuro e ridurre il quadro ad un mosaico: nulla è più lontano dalla dottrina impressionistica primitiva.

*

Scomparsa o quasi dalla pittura, non fece miglior prova nell'arte plastica. Medardo Rosso e Troubetzkoy sono dei solitari e degli arretrati: il Bistolfi, che fu uno degli apostoli dell'impressionismo fra noi, lo ha abbandonato da tempo. Nessuno dei novatori intelligenti e geniali potè resistere al fascino di armonia superiore dell'arte classica. Tutti cercano di avvicinarvisi, se anche non ci riescono: la più bella tempra di scultore che sia sorta in questi ultimi anni in Italia, la più bella promessa di avvenire, Agostino Zanelli, che forse scolpirà l'« Altare della Patria » nel monumento a Vittorio Emanuele, è un classico puro; anzi il suo difetto è di ricordarsi troppo dei modelli e di non abbandonarsi maggiormente a se stesso. Mettere il Meunier fra gli impressionisti è un errore, perchè nessuno fu più di lui preoccupato di atteggiare la realtà moderna secondo un ritmo classico e di renderla tipica; nè è senza pericolo definire impressionista il Rodin. Egli non è tale che nei suoi piccoli studi; non è certo impressionista il marmo fin troppo elegantemente accarezzato della *Danaide.* Ed avrebbe l'impressionismo, che voleva rendere l'impressione diretta, totale della vita, ammesso i torsi e le statue acefale con cui il Rodin cerca di emulare il fascino di certi frammenti antichi?

*

L'impressionismo ha fatto quasi maggior fortuna in altre arti. Non si può negare che la tendenza del Mallarmé e del Verlaine in poesia, dei Goncourt in

prosa, del Maeterlinck nella drammatica, è un impressionismo, e forse, era assai più a suo luogo in letteratura che nelle arti figurative. Era più legittimo e più agevole animare con le parole l'atmosfera avvolgente una scena, che non coi colori o coll'argilla. La sottile sapienza della armonizzazione verbale giunse veramente a suggerire sfumature lievissime di luce, a rendere sensibile e come palpitante d'anima l'ambiente entro cui si svolgeva un lirismo od un dramma umano. Per questo riguardo l'arte del Maeterlinck è veramente impressionistica, molto più puramente impressionistica della pittura d'un Manet o di un Monet: vi sono infinite opere d'arte più grandi, ma nessuna in cui la essenza del dramma sia infusa nell'aria più che affidata alla parola ed alla mimica dei personaggi.

Ma quest'arte per giungere ad esser tale ha dovuto domandare alla musicalità più che al significato delle parole il mezzo di espressione: ha dovuto giungere ai confini della musica e talora varcarli. Ed è nella musica che l'impressionismo poteva trovare ed ha trovato la sua espressione più legittima. La musica, soltanto la musica, poteva con la sua immaterialità tessere il velo vibrante, fluttuante, avvolgente, che sorrideva al desiderio di spiriti moderni vaghi di una suggestione più intima, varia e profonda dell'arte precedente e dei suoi atteggiamenti prevalentemente plastici. La musica del Debussy è un vero e proprio impressionismo: non per nulla egli cominciò col musicare *La demoiselle élue* di quell'impressionista della poesia che fu il Rossetti e ad ispirarsi all'*Après-midi d'un faune* del Mallarmé. In *Pelléas et Melisande* il vero protagonista è il mezzo sonoro avvolgente: è in esso che le varie anime contrastanti vaporano il loro più segreto cuore, ed è per esso che il loro contrasto

giunge all'armonia estetica ed alla suggestione emotiva. Tentativo, più che risultato: occorreva un genio, un Wagner, per fecondare la formola, ed il Debussy non è che un bell'ingegno. Lo stretto cerchio delle sue monotone invenzioni armoniche non poteva concedergli di fondare un'arte nuova, ma egli l'ha iniziata: il pregio più grande di *Pelléas* non è nella sua potenza emotiva, ma nell'indirizzo; per esso un'intimità nuova, una più profonda e delicata vibrazione psichica è salita sulla scena pur dopo la formidabile evocazione plastica wagneriana; nè quel Wagner che diceva: « ragazzi, fate del nuovo, del nuovo, e ancora del nuovo » avrebbe a dolersene.

In queste varie manifestazioni artistiche la legge dell'impressionismo è dal più al meno evidente. Ma mi pare incauto applicarla ad altri gruppi. Come non posso vedere un puro impressionismo nella plastica del Rodin, così non mi pare che si possa ricondurre all'impressionismo la musica dello Strauss. Vi sono fra i due, maggiori parentele che non paia a prima vista. Eclettici ambedue, hanno un carattere comune: la esaltazione frenetica della vitalità umana: quest'esaltazione talora si giova delle conquiste impressionistiche: Rodin potè usufruire della visione di Medardo Rosso, come lo Strauss si giovò nella prima scena di *Salomè* e altrove, delle suggestioni armoniche del Debussy; ma temperamenti più larghi e potenti cercarono anche in altri campi i mezzi di espressione. Come il Rodin attinse ed attinge ai Greci e a Michelangelo, così lo Strauss al Berlioz ed al Wagner. Come nel Rodin accanto all'impressionismo della statua di Balzac sorge il classicismo michelangiolesco del *Penseur*, così nello Strauss, accanto alle indefinite fluttuazioni armoniche appare il taglio netto della

frase wagneriana e talora la facilità cantabile dello spunto italianeggiante. Nè, passando dal campo musicale a quello letterario, mi pare che si possano dire impressionismo l'individualismo del Barrès, la sensualità curiosa del D'Annunzio, la perversità ostentata del Wilde. Non basta che un Carducci abbia osato un « silenzio verde » per vedere in lui una visione impressionistica. A questa stregua si può scoprire l'impressionismo in artisti di tutti i tempi, in Omero come in Shakespeare, in Dante come in Shelley. Flaubert è mille volte più impressionista del Barrès o del D'Annunzio poichè sottomette realmente tutte le sue creature sceniche all'ambiente, e dal mezzo ambiente più che dalle parole dei personaggi suscita l'emozione lirica o tragica.

*

Tolto dal ristretto gruppo di artisti che ho accennato, l'impressionismo non ha più significato. Confonderlo coll'esaltamento della personalità, con la gioia di vivere, colla morbosa voluttà del dolore, con la fredda impassibilità, è un fargli indossare una serie di maschere che non hanno che vedere con la sua essenza. L'osservazione diretta, stringente della vita? la rappresentazione suggestiva dei più sottili stati di animo? È opera comune ai maggiori artisti di ogni tempo; con questa differenza che essi non si chiusero, come gli impressionisti pittorici, musicali, letterari del nostro tempo, in un campo volontariamente angusto, non si ridussero alla preziosità elegante del dilettantismo estetico, ma fecondarono quella visione tecnica con la grandezza dell'anima e col calore del sentimento. Più che in una visione impressionistica, i ca-

ratteri dominanti dell'arte moderna vanno ricercati in un'aridità sentimentale che cerca di ovviare alla sua deficenza centrale con la raffinatezza, con l'eleganza, con l'eloquenza. Sorga un grande spirito e spazzerà con un solo colpo di granata tutte le minuterie stilistiche di cui dobbiamo per mancanza d'altro compiacerci, tutti gli « ismi » in cui gli ingegni minori cercano la salute dell'arte.

*

Resterebbe ad esaminare l'impressionismo nella vita. Quale sarebbe la norma dell'etica impressionistica? « Godere la vita, assaporare tutte le gioie recondite scoperte dalla fantasia, dal genio della perversità; tuffarsi nel mare di tutte le voluttà possibili, morire di voluttà... » cercare la « sensazione » a qualunque prezzo, al disopra di ogni legge morale. Se il vocabolo è nuovo, la cosa è vecchia: infiniti uomini e donne, dall'età preistorica a quella presente, l'hanno attuata. Ma il vocabolo può avere un sapore nuovo, può essere un qualificativo decente, bene accetto a questa nostra età moderna allegramente scettica. Un gaudente si farà pagare i debiti dalle amiche? una signora scapperà col *chauffeur*? Non diremo più: è un farabutto, è una donna senza senso morale: diremo: sono « impressionisti »...

E Caffi, *Il movimento impressionista nell'arte, nella scienza e nella vita*. Roma, Unione Editrice.

LA GLORIA E LA STATUARIA

[1912]

Come il giornale recava l'immagine del mosaico romano scoperto dai bersaglieri nell'oasi di Ain Zara, il conferenziere nazionalista disse in un empito d'entusiasmo:

— Quale superbo tema per un monumento commemorativo della conquista della Tripolitania! La nuova Italia che disseppellisce nella Libia le vestigie della romanità imperiale!

L'uomo di senso comune che sedeva a lato, non rispose, e stette guardando nel vuoto con espressione ambigua.

— Come? — riprese il conferenziere. — Non le pare un soggetto superbo? Non le pare legittimo e necessario che il nostro trionfo sia consacrato dalla nostra arte?

— Superbo, senza dubbio — rispose l'interpellato — superbo e legittimo. Ma...

— Non ha fede nei nostri scultori?

— Non dico questo. Anzi sono pieno di ammirazione per le loro virtù...

— O dunque, allora?

— Temo — disse l'uomo di senso comune, — che il vostro fervido augurio sia fin troppo impregnato di virtù profetica. Ho visto come in una luce improvvisa il futuro monumento che sorgerà sotto il sereno cielo

di Tripoli: un'Italia semivestita che libera dai ceppi della barbarie una Libia in forma femminile... Ho sentito più forte una vecchia inquietudine per i pericoli dell'idealismo plastico...

— I pericoli dell'idealismo... Ma quale più glorioso simbolo della nostra impresa storica? E come mai si può pensar questo al domani del magnifico trionfo della nostra arte statuaria nel monumento che la terza Italia ha innalzato al suo primo Re, in Roma?

— Ecco — disse l'uomo di senso comune — È appunto questo trionfo recente che mi inquieta per l'avvenire della nostra scoltura celebrativa. Ci pensavo oggi appunto sfogliando alcune pubblicazioni recenti nelle quali ammiratori entusiasti illustrano con altissime parole di esultanza l'opera del vincitore e del vinto nel Concorso testè chiuso per l'Altare della Patria nel monumento a Vittorio Emanuele in Roma. Ebbene, che vedevo? Vedevo fiori di eleganza greca nel fregio vincitore: quadrighe, guerrieri ignudi, canefore dal peplo ricadente in pieghe simmetriche, derivazioni e contaminazioni sapienti e armoniose delle più pure creazioni della grecità plastica: dall'Apollo del frontone d'Olimpia all'Afrodite dei giardini di Alcamene; un classicismo più ibrido nel fregio del vinto, ondeggiante tra i bassorilievi romani e Michelangelo, tra Rodin e Bartholomé, ma tutte figure ideali o spogliate dai loro attributi realistici. Sfogliavo e leggevo, e con la compiacenza ho sentito più vive alcune vecchie malinconie.

Nessuno più di me si compiace che ad Angelo Zanelli sia affidata questa colossale opera plastica nel maggior monumento eretto dalla terza Italia. Egli è la più bella tempra di scultore che da anni ed anni sia sorto fra noi, tanto bella, forte e riccamente do-

tata che da lui c'era da attendere molto di più; c'era da attendere un'opera più ardita, forte ed originale, più libera dalla suggestione dei marmi greci e più immune da certe morbosità moderne che con la grecità non hanno proprio nulla che vedere. Ma sorgeva pure in me da quella vista e attraverso a quella compiacenza un certo malessere. Pensavo che quelle serene immagini greche erano pur tanto lontane dalla nostra vita che quasi non ci avevano più niente a che fare. E mi domandavo se proprio questo abbandono assoluto della realtà moderna non sia per preparare alla scoltura sviamenti dolorosi.

— Come? — interruppe il conferenziere — Lei, uomo di gusto e sottile amatore d'arte, avrebbe preferito nella fronte dell'Altare della Patria quei due altorilievi dapprima immaginati dalla rettorica degli uomini politici: « La Breccia di Porta Pia » e « Il Plebiscito »? Avrebbe voluto la volgarità di quelle figure odiosamente realistiche di bersaglieri col pennacchio all'assalto d'un portone, e di sindaci in tuba con un pezzo di carta in mano? No, non è possibile...

— Non è possibile infatti — riprese l'uomo di senso comune —. Poichè a Roma si era eretto più o meno ragionevolmente un monumento quasi romano, non era da pensare di perpetrare l'incongruenza di incastonare in quella solenne architettura due figurazioni di realtà moderna. L'idealismo astratto ha dunque vinto ragionevolmente il realismo concreto. Era necessario. C'era da evitare uno sproposito estetico ed abbiamo contribuito un po' tutti alla vittoria. Inni di giubilo sono stati levati nelle gazzette persino dagli antichi apostoli del più scapigliato, anarchico ed incoerente avvenirismo realistico. È un bel risultato. È confortante che la critica italiana si sia accorta che non

si decora un monumento architettonico con gli elementi con cui si mette insieme un *Salon d'Automne*: è confortante che tutti si siano persuasi della necessità dello stile e delle leggi architettoniche a cui deve rispondere la plastica decorativa. Ma c'è un pericolo. Già si sa, i convertiti di fresco peccano sempre per eccesso di zelo. C'è il pericolo che l'idealismo plastico divenendo fine a se stesso conduca la nostra scoltura sopra uno sdrucciolo non meno rovinoso di quello a cui l'aveva spinta il realismo integrale di trenta anni fa.

— Ma è la più bella vittoria che l'arte abbia riportato in questi ultimi anni; il simbolo di un rinnovamento estetico; la necessaria manifestazione plastica di quella rinascita dello spiritualismo che feconda tutto il pensiero moderno.

— Lo so. I giovani scultori lo hanno abbracciato con ardore. Da qualche anno la plastica italiana è tutta figurazioni ideali. Il nudo, che le giacchette inglesi e i calzoni lunghi dei realisti parevano aver confinato nelle immarcescibili figure della « Vanità », della « Vergogna », della « Voluttà » e simili, è ritornato in onore: in onore sono ritornati i liberi panneggi classici che erano sembrati morti e sepolti con l'ultimo fantasma dell'accademismo. Era una reazione necessaria. L'arte plastica non poteva confinarsi tutta quanta nelle « Impressioni d'omnibus » di Medardo Rosso. È stato un bisogno intellettuale, ma anche e più un bisogno sensuale. Nessun tema plastico, sia pur ricco di espressione e di carattere, potrà mai superare il nudo corpo umano. E poichè noi non andiamo nudi, o classicamente drappeggiati, era necessario astrarre dalla realtà presente e concepire idealmente i temi moderni per raggiungere quell'armonia plastica che ci

attira invincibilmente e che sola appare idonea a insertarsi nelle membrature architettoniche.

Così è accaduto che i bersaglieri all'assalto della Breccia di Porta Pia, e i sindaci recanti le schede del Plebiscito, che nell'idea primitiva dovevano con realistica esattezza rappresentare nell'Altare della Patria l'insediamento della nuova Italia nella sua capitale storica, si siano via via trasformati, prima nella mente dell'architetto, poi in quella dei suoi continuatori. Si trasformarono da principio in un corteo delle città italiane che nello sfondo dei loro storici monumenti caratteristici dovevano recare alla gran madre i loro stemmi e gonfaloni; poi nella schiera di tutti i grandi italiani che col pensiero e con l'azione avevano contribuito nei secoli al trionfo finale dell'unità italiana. Così man mano si è giunti all'attuale allegoria: da un lato la celebrazione del lavoro fabbrile ed agricolo; dall'altro l'esaltazione del valore guerresco.

Si è giunti, come si vede, molto lontani dall'idea primitiva: tanto lontani che non è esagerazione dire che non ce n'è più traccia. I due armoniosissimi altorilievi esprimono idee così generali, che potrebbero servire per la decorazione di qualsiasi monumento italiano o straniero, destinato ad esaltare idealmente i beneficî del lavoro dei campi e delle officine e la santità del valore militare.

Non c'è da lagnarsene: un'armoniosa opera d'arte, per quanto indeterminata nella sua espressione, è mille volte preferibile ad una brutta scultura esatta documentatrice di un fatto: mille volte meglio la serena figura che scorta i buoi all'aratro e l'efebo che regge la quadriga vittoriosa, di un corteo di brutti bersaglieri e di sindaci in *redingotes* fuori moda. Ma io mi domando se questa tendenza della nostra pla-

stica di trasformare idealmente ogni fatto storico in eleganti allegorie, di commemorare ogni uomo, artista o scienziato o politico, con figure femminili nude o semi-vestite, non sia per condurci ad un nuovo accademismo, ad una dolorosa mancanza d'espressione.

Siamo d'accordo: per meritare la traduzione plastica monumentale occorre che un avvenimento storico presenti una lirica bellezza intima ed una idoneità a vestirsi di forme armoniose. Sono persuaso che la Breccia di Porta Pia e il Plebiscito non possedevano tutte le qualità necessarie: furono strumenti non grandi di un grandissimo fatto. Ma non è detto che sia sempre così: non è detto che la realtà sia sempre sprovvista di elementi poetici e plastici, tali da non rendere necessaria l'allegoria, nè è detto che la realtà anche non poetica non sia talora preferibile all'allegoria forzata. I Greci che crearono figurazioni ideali di insuperabile bellezza non pensarono mai di dover rappresentare allegoricamente il mondo delle idee di Platone con un corteo di vergini, o la scaltrezza politica di Pericle con una donna semi-vestita in atto di meditare; si contentarono di rappresentare i loro lineamenti reali in un busto. Nè cercarono sempre la generalizzazione ideale. Nel mosaico della battaglia d'Isso di Pompei, e nel bassorilievo del sarcofago di Alessandro, trovato a Sidone, i Persiani sono rappresentati non idealmente denudati, ma quali erano nel vero, con un cappuccio che somiglia ai nostri passamontagna, e con certe brache non molto più estetiche delle nostre.

Ho pensato queste cose ascoltando il vostro appello ad un monumento celebrativo della conquista della Libia. Noi abbiamo assistito in questi mesi ad una confortante rinascita, ad una rivelazione del valore italiano che ha superato le nostre maggiori speranze.

Questa epopea l'abbiamo vissuta giorno per giorno, precisa, caratteristica, balzante dalle parole dei corrispondenti, dalle lettere dei soldati, dalle fotografie dei cinematografi. È questa realtà documentata che ci ha fatto balzare il cuore di orgoglio, di ammirazione e di entusiasmo. Una volta tanto mi pare che la realtà abbia superato, in vibrazione di poesia, l'astrazione ideale ed il simbolo, ed io mi domando se da questa realtà non potrebbe sorgere l'opera d'arte ricca di bellezza emotiva. L'Italia semi-vestita che abbraccia la Libia ignuda? La Patria paludata che piange sulle tombe degli eroi? Certo un egregio artista potrà trarne un'opera egregia; ma un artista più grande potrebbe forse trarre un'opera maggiore dalla elaborazione nobilmente estetica di quella realtà episodica. Certo occorre un ingegno infinitamente più sincero, nobile e possente di quanto occorra per plasmare un'armoniosa allegoria, ma lo scultore che sapesse rendere con la nobiltà di ritmo, con la semplicità di forma, con cui Constantin Meunier diede dignità ellenica al lavoro dei campi, delle officine e delle miniere, la veglia nelle trincee, il martirio dei prigionieri, il tragico ritorno del corteo da Bir Tobras, potrebbe incidere pagine immortali di poesia eroica e di armonia estetica. E sarebbe un monumento tutto nostro, di sostanza e di forma.

Elaborazione nobilmente estetica
di realtà documentata ed episodica
fatta nostra e vivente —

— Senza astrazione ideale allegorica
[senza figurazioni ideali]

IL REALISMO DEMOCRATICO

DA COURBET A ROLL

[1910]

Il realismo pittorico francese risale a Courbet e si impersona in lui. E poichè la Francia è stata, in arte come in letteratura, la condottiera dei novatori del secolo scorso, si può dire che il realismo pittorico europeo della seconda metà di quel secolo si connette al maestro d'Ornans. Non che mancassero altre manifestazioni estetiche di realismo ben più degne di studio e di onore: ma la critica d'arte non se n'è ancora accorta, e l'affermazione tradizionale dura fiorente e indiscussa.

Il realismo è Courbet, e Courbet è il realismo. Non l'aveva proprio scoperto lui solo, come vedremo. Ed anche in Francia, Millet nella sua solitudine di Barbizon, abbandonando le scene galanti alla Boucher, trova se stesso dipingendo nel 1848 la rude figura brutale del *Vanneur*, un quadro in cui è già contenuta in germe tutta la sua opera futura e tutto il realismo rustico dell'arte moderna; ma Millet viveva modesto ed oscuro in un villaggio: Courbet spadroneggiava a Parigi nei caffè e nelle birrerie della riva sinistra. Di più egli non era solo il banditore di una nuova formola d'arte, ma anche e più di un verbo politico: il pittore che intendeva cacciare dall'arte gli angeli, i romani e l'idealismo per sostituirvi la rappresentazione della vita del popolo, voleva nello stesso tempo

cacciare dal potere la tirannide monarchica per mettervi al posto la repubblica sociale, infallibile procuratrice di una nuova età dell'oro.

A questa sua duplice missione Courbet era stato singolarmente predisposto dalla nascita e dall'educazione. Un amoroso biografo ce ne ha fornito le curiose prove. Già il nonno era un fanatico rivoluzionario, la cui divisa era: *Grida forte e cammina diritto*; il padre era un sognatore, un utopista. I parenti ebbero cura di eccitare nel fanciullo i germi dell'ambizione più volgare e chiassosa. A diciassett'anni Courbet era gonfio di istrionismo e di enfasi. Scriveva al padre: *dappertutto ed in ogni cosa debbo far eccezione alla norma comune.* Il suo primo maestro di pittura, l'impiastricciatore Flajoulot, chiamava se stesso modestamente « re del disegno » e l'allievo « re del colore ». Bell'uomo, robusto, con una gran barba nera e la zazzera al vento, ricco di un'animalità abbondante e gioconda, gran parlatore, gran bevitore, gran fumatore, gran frequentatore di taverne e di birrerie, Courbet visse in una megalomania perpetua e le sue parole e i suoi atti sono una serie ininterrotta di spacconate tra ingenue e grottesche. Aveva « la triplice insolenza del bel giovine, del tenore e del cacciatore ». E ne aveva anche l'inesauribile vanità, il bisogno di *épater les bourgeois* e di trasformare la verità coi colori della fantasia. Gli accadevano continuamente cose che non erano mai accadute a nessuno: « Mi è accaduto un caso superbo: Ho ucciso, *nelle montagne tedesche*, un cervo enorme, con dodici rami nelle corna, cioè di tredici anni. *È il maggiore che sia stato ucciso da venticinque anni.* Questa avventura ha suscitato *l'invidia* di tutta la Germania. È una storia meravigliosa. *Tutta la città ne è stata commossa per un mese.* I giornali ne

hanno parlato... ». Naturalmente adorava se stesso, e si dipinse con inesauribile compiacenza. Ma un giorno spinse la sua ammirazione fino a dipingere la sua pipa, l'inseparabile *brûle-gueule*, fumante insegna del suo democratico cuore, e firmò il quadro con questa scritta meravigliosa: *Courbet senza ideale e senza religione.* Questo auto infatuamento toccò altezze inimmaginabili. Quando il Comitato dell'Esposizione Universale del '55 fece a quell'uomo affamato di *réclame* l'immenso piacere di rifiutargli i suoi quadri, egli fece la famosa esposizione personale al Ponte di Jena, mettendovi una insegna colossale colle parole: *Realismo - G. Courbet.* Nel '66, parlando nel *Salon*, scriveva dei colleghi: « Tutti uccisi! Tutti i pittori, tutta la pittura è andata a gambe all'aria. I paesisti sono tutti morti! ». L'anno seguente, scrivendo della sua esposizione individuale al Ponte dell'Alma, diceva: « È stato un colpo trionfale! *Ho fatto costrurre una cattedrale nel più bel sito d'Europa*, al ponte dell'Alma, *dinanzi a orizzonti infiniti. Stupisco il mondo intero.* Trionfo non solo sui moderni, ma sugli antichi. *Ho costernato il mondo dell'arte...* ». Nel '70, dopo il rifiuto della Croce della Legione d'Onore, che un democratico come lui non poteva accettare dal tiranno, scriveva: « Secondo l'opinione universale, sono il primo uomo della Francia. Per le vie mi tocca camminare col cappello in mano, come un prete. L'azione che ho fatto è un colpo meraviglioso: è come un sogno ». Ma ebbe un acuto dolore. Scoppiò la guerra; la Francia non poteva pensare più a lui solo, ed egli scrive melanconicamente ed ingenuamente: « È finito. *La guerra mi sostituisce* ».

Si sa come sia stato amaro il risveglio. Courbet, che si dichiarava nemico personale di Napoleone,

aveva aizzato il popolo ad abbattere la colonna Vendôme. Ma poi, atterrito dalla piega degli avvenimenti, aveva dato le dimissioni da comunardo e non aveva preso parte all'atterramento. Anzi si deve a lui se le ceneri di Bonaparte non furono gettate nella Senna. Era una resipiscenza tarda. La reazione fu con lui feroce. Incolpato dello stupido vandalismo, fu condannato alla prigione ed alla rifusione dei danni: i suoi quadri ed i suoi mobili furono venduti all'asta. Emigrò a Vevey dove visse triste e disilluso i suoi ultimi anni, prendendo ogni sera la sbornia e pagandone le tre lire di ammenda, che divennero pel piccolo comune uno dei cespiti più sicuri.

*

Questo spaccone, questo arruffapopoli, questo vanesio, questo incosciente fu, strano a dire, un artista serio e grande. Non c'è quasi traccia nella sua opera di quella megalomania pazza e di quella retorica democratica con cui elettrizzò per vent'anni i bassi caffè parigini in cui si declamava contro l'impero. Il programma di Courbet era un programma angusto e ingannevole: *la verità vera*: una verità che non solo escludeva i diritti della fantasia e dell'ideale, ma restringeva la realtà alla sola realtà popolare. Non avevano torto Banville e Hoyer di scrivere in quegli anni: *Faire vrai ce n'est rien pour être réaliste; c'est faire laid qu'il faut*... Era lo stesso errore del verismo letterario zoliano. Ma sono eccessi che si spiegano con un bisogno di reazione. Quando si pensa a ciò che era la pittura francese verso il cinquanta, al gelo accademico dell'Ingres, ai romani di Couture, alla diligenza scolastica di Cabanel, si capisce l'invocazione

ad un'ondata di brutalità ritempratrice. Un ingegno più alto non ne avrebbe avuto bisogno: ma nel '49 moriva, tisico, a ventiquattr'anni, ignoto, Felix Trutat di Dijon, superba tempra di pittore che precorreva di trent'anni l'evoluzione della pittura, come dimostrarono nel 900 a Parigi la *Nuda* e i due meravigliosi ritratti di se stesso e della madre.

Dunque realismo democratico; ma era un realismo più di sostanza che di forma, perchè nella massima parte dei quadri del Courbet, se i tipi sono vivaci (spaccapietre, sartine coricate sulla riva del fiume, contadine che vegliano il grano), la pittura è nera e afosa: mancano la luce e l'aria, mentre George Michel, Rousseau, Chintreuil avevano già recato nella pittura francese un nuovo senso della luce e del colore. La « verità vera » era dunque soltanto una verità approssimativa. Ma non importa. La vita quotidiana penetrò nell'arte francese grazie a Courbet. E dovette essere un grande sforzo farla penetrare se l'innocentissimo quadro delle *Demoiselles sur les bords de la Seine* destò l'ira di Napoleone III, che passandovi innanzi percosse col frustino il dorso di quelle signorine, con grande gioia di Courbet che sperava l'avesse sfondato e si doleva di non aver scelto una tela più sottile. E bisogna dire che i nudi di Courbet sono i primi nudi non accademici comparsi in Francia.

In Italia queste cose non si videro troppo. Courbet vi comparve soltanto come abilissimo nell'imitare gli antichi col mirabile nudo della *Femme au perroquet*, e quale paesista: ma non sono questi i suoi titoli maggiori, anzi. Una dozzina di tele fumose (salvo una bella marina e un paesaggio) non lasciano indovinare quanto più chiara e grigia sia divenuta la sua tavolozza, per esempio, nelle *Cribleuses de blé*, pittura fa-

ticosa e grossolana, ma solida e schietta, primo spiraglio del vero.

Ma un riflesso del realismo democratico del Courbet in ciò che ebbe di più pericoloso si ritrova a Venezia nell'opera del Roll.

« Roll — assicura uno scrittore francese d'arte: Léonce Bénédite — occupa oggi un posto eccezionale nella scuola francese... Egli diede in arte la più alta espressione alle sollecitudini che dominarono la coscienza della Francia all'indomani dei grandi avvenimenti del 1870. Si ritrova in lui l'eco profonda della famosa epopea naturalista e popolare di Zola, la cui influenza si estende a tutte le manifestazioni del pensiero: romanzo, teatro, pittura ». Il nuovo « misticismo umanitario » avrebbe secondo il Bénédite trovato nel Roll il suo profeta: « Nella sua esaltazione panteista e naturalista, nel suo ardore popolare e democratico egli rappresenta nel modo più esatto per l'avvenire la mentalità, le aspirazioni e l'ideale della società che ha fondato e stabilito definitivamente la nostra terza Repubblica ».

C'è del vero in queste affermazioni: senonchè esse non riescono precisamente a un elogio del Roll e della terza Repubblica. Ma c'è del vero. Il realismo francese ha portato da Courbet in poi il duro giogo di una nascita che era più politica che estetica. Già non è il caso di parlare di misticismo e d'esaltazione panteistica e naturalista: nulla è più privo della pittura del Roll di ogni elemento di fede e di entusiasmo. Non si è mistici e panteisti per ciò solo che si dipingono più o meno male vacche e modelle nude: ma ardore popolare e democratico, sì: soltanto questa etichetta repubblicana poteva dare un passaporto a quelle miserrime scenografie che sono *Lo sciopero dei*

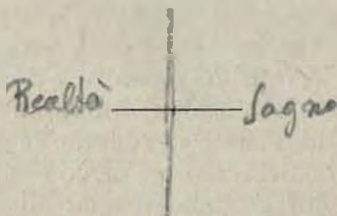
minatori, *Il lavoro*, e tutte le altre inutili tele con cui il Roll ha per munifico incarico dello Stato commemorato gli avvenimenti politici della terza Repubblica ad uso delle gallerie della capitale e della provincia; composizioni prive di ogni qualità decorativa, inespressive, indicibilmente banali, grossolanamente dipinte. L'Impero è vendicato. La terza Repubblica si è incaricata colla miseria del suo realismo accademico ufficiale di far diventare quasi un genio il disprezzato Winterhalter, il pittore dell'eleganza del secondo impero. In verità se la mentalità, le aspirazioni e le idealità della terza Repubblica sono rappresentate da questa pittura, esse versano in condizioni pietose, perchè si può difficilmente immaginare una maggior assenza di pensiero, una più completa deficenza di sentimento ed una più assoluta mancanza di ideale.

Non già che il Roll fosse e sia destituito di qualità: ma esse erano e sono quelle di un tecnico modesto e nulla più: se si scartano le disgraziate composizioni sociali, i non meno disgraziati nudi di donne che sembrano di sapone rosa, si giunge a trovare in qualche ritratto, come quello di Dumas figlio, in qualche abbozzo, come nelle sue scene di maternità, qualche qualità di pittura: ma non si diventa realista con così scarsa mentalità.

In fondo il glorioso realismo francese non è un realismo: non è realismo quello di Millet che vide una realtà sola, quella dei contadini e la trasformò con un misticismo poetico, ch'è del resto la sua gloria; non è realismo quello di Courbet, che restrinse la realtà ad alcuni campioni di democrazia e fu impari alla rappresentazione della luce e del colore; non è realismo quello degli impressionisti che trascorsero spesso in una realtà fantastica. L'unico vero realista

francese fu Bastien Lepage, a cui la morte tolse di dare l'intera misura dell'ingegno, e che non ebbe seguaci.

Ma era nato, sì, in Europa, verso il 1848 un realismo, un vero realismo ampio, completo, possente; un realismo che mirò a tutta la realtà e non ad una classe politica; un realismo che non escluse, ma cercò la bellezza e la poesia, che volle l'intensità dell'espressione e la ricerca della luce e del colore, che non rifiutò la storia e la leggenda; un realismo che fu veramente l'espressione capitale della pittura moderna, ed è quel prerafaelismo inglese che certi critici d'arte credono sinonimo di falsità convenzionale e d'ideologia. Dinanzi a *The last of England*, dinanzi a *Lorenzo and Isabella*, dinanzi a *The shadow of death*, di fronte a quella incredibile virtù di osservazione, a quella stupefacente abilità di rappresentazione, a quello splendore di luce e di colore, a quella potenza di poesia, io pensai ciò che avevo sempre pensato pur sulle riproduzioni: che impersonare il realismo moderno in Courbet e nei suoi seguaci francesi è una delle più allegre fra le menzogne convenzionali che rallegrano la storia dell'arte. Già, innanzi tutto, nessun moderno ha inventato il realismo: esso è già contenuto intero in ispirito, in forma e in colore nei primitivi fiamminghi: le *Nozze Arnolfini* di Giovanni Van Eyck sono l'insuperabile manifesto del realismo borghese di cui i moderni si fanno stoltamente così gran merito. E dai fiamminghi appunto, Madox Brown lo dedusse al prerafaelismo che lo recò alla sua massima espressione moderna. L'osservazione diretta e la rappresentazione implacabile della realtà non possono andare più oltre che in *The last of England*, in *The hireling Stepherd*, in *Ofelia*, ma quei meravigliosi pit-

tori all'umile, disinteressato, paziente, indefettibile rispetto pel vero, congiungevano una sensibilità di anime ricche di poesia e di cervelli densi di pensiero, che mancarono e mancano quasi sempre ai realisti latini. Il realismo, che non è lotta di classe e volgarità, il realismo che è poesia, il realismo che non è insensibilità meccanica e riproduzione gretta, il *realismo espressivo*, è una gloria anglo-sassone non meno che l'idealismo. Il prerafaelismo con Rossetti da una parte e Hunt dall'altra ha toccato i due poli dell'arte: il sogno e la realtà.

IL REALISMO POETICO

L'ULTIMO DEI PRERAFAELITI

[1910]

Ricordo: avevo cercato freneticamente nei musei brittannici le sparse pagine del piccolo ed immortale volume del prerafaelismo: ero rimasto per ore ed ore dinanzi alla Beata Beatrice ed al ritratto di Mrs. Morris, al *Sogno di Dante* ed al *Day Dream* del Rossetti senza potermi saziare di quella avvolgente dolcezza e di quella misteriosa profondità di vita; dinanzi a *The last of England* ed a *Cristo che lava i piedi a Pietro* del Madox Brown m'era parso di vedere l'austerità della concezione e la forza di esecuzione dei primitivi rinnovate da un cuore e da occhi moderni con insuperabile energia: Millais mi aveva con *Lorenzo and Isabella*, con *Ophelia* e *The order of release* mostrato abissi di penetrazione nell'osservazione del vero e prodigi di esecuzione nel renderlo: non mi pareva che si potesse andare più oltre nell'umile, disinteressato, paziente, implacabile studio della realtà naturale ed umana; che l'intimità psicologica non potesse esser evocata con più straordinaria potenza; eppure quando ad Oxford, a Liverpool, a Manchester, a Birmingham mi trovai di fronte ad Holman Hunt, dovetti dire a me stesso che l'insuperabile era stato superato; che nessuno, nè antico nè moderno, non Van Eyck, non Holbein, non Brown, non

Millais era disceso così a fondo nelle fibre della realtà, l'aveva amata con più indefettibile entusiasmo, l'aveva resa con più straordinario sforzo. La pittura che per Rossetti fu suggestione di poesia, che per Millais fu prodigio di tecnica, che per Madox Brown fu arte nel suo significato più cómpleto, per Holman Hunt fu qualche cosa di più: fu religione.

*

Fu religione in un doppio senso: religione come espressione materiale e religione come mezzo ideale. Hunt era un credente e nella massima parte delle sue opere attinse alla poesia della fede: ma fu religioso anche nei mezzi di espressione: perchè nessuna tecnica fu mai più umile, più amorosa, più oggettiva rappresentazione del vero. In genere gli apostoli sono cattivi artisti: la sincerità della tempra conciliò in quest'uomo il misticismo del sentimento e l'assoluta fedeltà alla natura. In quell'accolta di rarissimi spiriti che fu la confraternita prerafaelita, egli, come fu l'iniziatore, così fu l'unico a rimanere rigidamente fedele al verbo. Rossetti si allontanò grado grado dal realismo dei primi quadri per giungere alle figurazioni pensose di un'arte che trascende la realtà; Millais passò alle piacenterie commerciali: Hunt rimase fermo, incrollabile nel solco tracciato. Madox Brown è più nativamente pittore; Rossetti lo supera per sensibilità cromatica e profondità di poesia; Millais è talora più fresco e più abile; meno dotato di tutti i suoi amici di qualità meccaniche, meno pronto di mente e di mano, meno ricco di fantasia, Hunt è giunto tuttavia per la sola forza della sincerità a molte opere superbe e ad un'opera suprema di poesia e di bellezza; quest'uomo

che disegnava pesantemente, che aveva crudezze nella visione del colore, che non era capace di schizzare una figura di maniera, ha dipinto il quadro forse più significativo, più commovente, più completo dell'arte moderna.

Il prerafaelismo di Holman Hunt, come del resto quello di Madox Brown e di Millais, non ha nulla a che fare con quell'arte preziosa e arcaeggiante che ne ha usurpato il nome: non è composto a base di colli torti e di figure angolose. Cotesta falsissima concezione del prerafaelismo è dovuta a ciò che certi critici confusero l'arte del Rossetti e quella del suo debole imitatore Burne Jones, col vero prerafaelismo. Il vero e genuino prerafaelismo dovrebbe meglio esser chiamato realismo integrale o realismo espressivo. L'arte del Rossetti sta a parte: è un idealismo fantastico che non ha di comune con l'altro che lo splendore del colorito e la fattura minuziosa.

Realismo integrale. Per Hunt, come per Madox Brown, come per Millais e Ruskin, la poesia doveva rampollare dalla pura realtà. La natura è così meravigliosamente bella ed espressiva che non deve essere modificata e snaturata col pretesto di abbellirla. Lo scopo dell'arte dev'essere la sincerità assoluta del sentimento e della visione: l'artista deve essere umile e semplice dinanzi alla natura: se è commosso, la commozione rampollerà dalla pura rappresentazione del vero.

Questo dogma non escludeva la genialità nella scelta del tema, nella composizione lineare e cromatica, ma imponeva la fedele, minuziosa, impeccabile riproduzione di ogni minima particolarità del vero, perchè una screpolatura del legno ed una sgualcitura di foglia hanno la loro importanza. Più e meglio dei colleghi,

Holman Hunt riuscì a tradurre questa ferrea disciplina in realtà estetica.

*

Il realismo in Francia ed in Italia fu sinonimo di assenza di poesia e di ideale, di temi volgari, di brutalità di tecnica. Tale stupida concezione non poteva entrare nella mente di spiriti colti ed eletti, di anime delicate e sensibili quali furono gli straordinari corifei del prerafaelismo; essi muovevano da un bisogno di espressione, non da un semplice odio per i vincoli accademici. Quindi il loro realismo è un realismo che non esclude dal campo dell'arte nè la storia nè la leggenda, come fu di quello di Millet e di Courbet, ma storia e leggenda debbono esser rappresentate con la fedeltà dei particolari geografici, storici ed etnici che loro appartengono.

È un principio discutibile. Lo so, tutta l'arte del rinascimento è un anacronismo topografico, vestiario ed etnico, ed è meravigliosa; ma quell'anacronismo fu ingenuo: tale non sarebbe più in noi. La cura della ricostruzione storica ed etnica ha dato alle visioni di Madox Brown e di Hunt una profondità persuasiva che nessun svelto idealismo avrebbe raggiunto. Talora la commozione poetica, l'afflato creativo ne ebbe un impaccio; ma quando riuscì a trionfarne, a integrare la materialità topografica ed etnica nel sogno, il capolavoro fu raggiunto.

Lo sforzo di questi uomini è qualche cosa che fa tremare i polsi e mozza il respiro. Dinanzi a *Work* e a *The last of England* di Madox Brown, a *The hireling Shepherd* e a *Isabella ed il vaso di basilico* di Hunt si resta senza parola: non par possibile che

l'energia abbia potuto sostenere l'artista in un lavoro terribile di anni, di decine d'anni per un'unica tela, per un quadro che un realista francese od italiano avrebbe condotto a termine in una settimana. Si capisce come Millais che a diciannove anni aveva compiuto quel capolavoro che è *Lorenzo ed Isabella*, si sia stancato di quella legge ferrea ed abbia cercato più piacevole norma. Ma Madox Brown ed Hunt non si arresero: Hunt sopratutto: la sua opera è un monumento di incredibile tenacia, di probità e di energia quasi sovrumane. Vecchio, raccontò che dipingendo un giorno a lume di candela nella nebbiosa luce di Londra, ebbe il senso come se una mano gli afferrasse la mano per impedirgli di dipingere; e disse che tutta la sua vita era stata una lotta col demonio, e sconsigliò la carriera di pittore come qualche cosa di terribile.

Terribile dovette essere veramente. Non c'è nella sua opera un sol sotterfugio, un sol compiacimento tecnico, una sola pennellata brillante; tutto è costrutto con la più severa probità, esposto con l'ingenuità più candida. E come in tutti gli ingenui e sinceri l'opera sua è disuguale: talora sfiora il puerile, tal'altra tocca il sublime. Ben spesso lo straordinario sforzo di rappresentazione è inadeguato al proposito ideale. Un esempio: per mostrare che certi pastori invece di curare il vero interesse del loro gregge umano si attardano in problemi di nessun conto, Hunt rappresentò un vero pastore che in luogo di tener d'occhio le pecorelle si distrae a mostrare una farfalla ad una pastorella: ed intanto le pecorelle si sviano ed entrano a brucare in un campo di grano. Noi latini sorridiamo di questo simbolismo esteso ai più minuti particolari, ma resta la bellezza della pittura che è semplicemente

un prodigio di realismo: prodigio di disegno, di colore, di aria, di luce. Ogni foglia degli alberi, ogni filo d'erba, ogni fiocco di lana è studiato, rappresentato, individuato, e il colore è di una vivacità raggiante che abbaglia. In nessun quadro Segantini ha raggiunto con le sue rigature di pasta la chiarità di questa pittura smaltata; lo sfondo di paese per la sua verità ariosa fa pensare a Van Eyck.

*

Holman Hunt non raggiunge sempre quest'armonia. Talora, come nei *Due gentiluomini di Verona*, pur fortissimo, i colori sono alquanto crudi; talora, come nel *Trionfo degli Innocenti*, annega la concezione puerile in una pittura torbida, molliccia, oleografica; talora, come nel *Vaso di basilico*, il prodigio dell'esecuzione paziente non giunge alla bellezza, ma questo pittore ineguale, spesso vittima di intenzioni simboliche meno proprie alla rappresentazione artistica, ha raggiunto almeno una volta la poesia pura, interamente ed armonicamente espressa, ha raggiunto il capolavoro assoluto, completo, definitivo, senza rivali.

Lascio all'ammirazione della critica teologica *The scapegoat*, il capro espiatorio che gli ebrei nella loro festa principale gettavano sopra una mortifera spiaggia del Mar Morto. Ammiro l'artista indomito che sfidò la malaria, la febbre, i briganti per dipingere in quel luogo desolato, col pennello in una mano e il fucile sotto l'ascella, il timido capro che esita sull'infida crosta salina. Bellissimo è il tramonto di fiamma sulle rupi scabre e violate che cingono il verde specchio delle acque, ma il simbolo, che dicono profondissimo, non mi commuove. Lascio anche all'ammirazione dei

più *The light of the world*, la luce del mondo, il Cristo che in figura di un re barbato, esce nella notte lunare, recando la lanterna della vera vita, picchiando all'uscio della capannetta ingombra dei rovi, simbolo delle anime che si sono lasciate irretire dalle passioni, dimenticando il verbo della salute. È una scena profonda di poesia grave, ammirabile per il contrasto delle due luci argentina della luna, dorata della lanterna; ma ha in sè nella figurazione materiale qualche cosa di infantile caro all'anima anglosassone, ma ostico alla nostra. Mi attardo piuttosto dinanzi a *The finding of the Saviour in the Temple*, Cristo fra i dottori raggiunto dalla madre, perchè non mai la tecnica della pittura ha trovato un'eccellenza più superba. Qui Hunt come pittore è superiore, non dico a Rossetti, che fu tecnicamente un mediocre pittore, ma ai suoi terribili rivali Madox Brown e Millais; qui è comparabile soltanto ai Van Eyck. Purtroppo le figure principali, la Vergine e il figlio sono le meno intense, ma l'ambiente siriaco e le figure dei dottori sono un prodigio di realismo espressivo. I vecchioni siedono sotto un leggero padiglione chiuso da una grata dietro la quale ride il cielo verdognolo del tramonto e si stende una città biancastra: carezze rosee di sole lumeggiano le colline e sfiorano le cime dei cipressi. Gli abiti vivacissimi compongono un'armonia meravigliosa, e sono dipinti con una finezza irreale. Le teste dei vecchi sono superbe di carattere; v'è una figura di mendicante cieco, che, seduto sui gradini, tende la mano all'elemosina, che basterebbe da sola alla gloria di un artista. È un quadro tutto chiaro, senza un'ombra nera: non ha più traccia della secchezza legnosa e faticata dei primi: è morbido e fine. Hunt vi spese sei anni attraverso incredibili difficoltà durate per vin-

cere l'ostilità dei siriaci a posare: considerazioni che non hanno alcun valore per l'arte ma molta per definire la tempra dell'uomo.

Ma la miracolosa bellezza della pittura non raggiunge ancora qui la commozione poetica. Il terribile sforzo non toccò il vertice della bellezza superiore che in un altro quadro: *The shadow of Death*: l'ombra di morte.

*

Ho ancora vivo nella memoria quel pomeriggio lontano in cui entrai in quella sala dell'Art Gallery di Manchester. Avevo riconosciuto al primo sguardo con un palpito di commozione le *Foglie d'autunno* di Millais, l'*Astarte Syriaca* di Rossetti, ero rimasto attonito dinanzi a *The hireling Shepherd* dello stesso Hunt; ma gli occhi mi corsero irresistibilmente al quadro noto e amato da tempo nelle riproduzioni fotografiche; la realtà superava ogni immagine. Ricordo: entravano giovini e giovinette allieve dell'Accademia parlando e ridendo gaiamente: ma al varcare la soglia della sala, le risa e le voci tacevano come per incanto ed ogni visitatore si traeva da parte in un silenzio improvviso ed in un raccoglimento religioso.

Dalla parete splendeva meravigliosa di luce e di forza una visione tragica. Nell'umile bottega del falegname siriaco, contro il muro di pietra rosata, in mezzo agli arnesi del lavoro ed i trucioli di legno piallato, Cristo stava in piedi, il corpo seminudo, le braccia alzate, il viso eretto e gli occhi ceruli rivolti al cielo facendo la preghiera della sera. Il sole basso del tramonto invadeva in pieno col suo fulgore dorato la bottega aperta, feriva il torso di rame, il panno

che fasciava i fianchi, accendeva il cumulo dei trucioli, brillava negli arnesi, nei capelli fulvi, nelle iridi chiare e disegnava nel muro un'ombra, l'ombra dell'adorante, e quell'ombra era l'ombra di un crocifisso, l'ombra della morte. La madre inginocchiata in terra a rovistare nel cofano aperto in cui stavano i doni dei re magi, la corona di re, i gioielli, alzava il capo e vedendo in quell'ombra sul muro il presagio funesto ristava atterrita. E per una bifora tonda rideva al tramonto il chiaro paese di Palestina, una linea di monti violati sotto il cielo verdognolo chiarissimo in cui si intagliavano le foglie cupe di un fico.

*

Dinanzi a quella visione non so chi oserebbe sorridere della cura dell'artista di cercare la realtà topografica ed etnica della leggenda. No, soltanto l'uomo che aveva rivissuto in quei luoghi la realtà leggendaria aveva potuto toccare così potente intimità di poesia. Era una persuasione diretta, invincibile, travolgente. La poesia tragica era balzata dal cuore del poeta, ma soltanto nella verità storica di quella luce e nella verità etnica di quei tipi aveva trovato la sua integrazione persuasiva e precisa, e questa volta la realtà implacabilmente osservata si era scaldata di poesia in tutte le sue vene. L'ambiente, i particolari, la luce, gli atteggiamenti, tutti gli elementi concorrevano armonicamente alla suggestione poetica: e l'incanto tragico era violento, profondo, indicibile. Guardai in viso i miei vicini: vedevo le bocche socchiuse, gli occhi affascinati, i petti oppressi; e dissi fra me: sì, questa è veramente pittura: pittura che non è più compiacimento tecnico ma poesia: poesia che non è

più soltanto dolcezza sensuale degli occhi, ma rapimento dei sensi più alti. E pensai: quale altro quadro dell'arte moderna ha raggiunto questa sfera di bellezza?

Sì, la gente beata la quale crede ancora che il prerafaelismo consista nei colli torti del Burne Jones può scrivere che il prerafaelismo è morto, e che Holman Hunt era un sopravvissuto. *L'ombra di morte*, come *Il Redentore nel tempio*, come *The last of England*, come *Cristo che lava i piedi a Pietro*, è un'opera che non appartiene a un periodo, ma all'arte eterna. Fra le mille tele celebrate ed effimere di cui è spaventosamente feconda l'arte moderna, sole emergeranno per prendere posto fra i monumenti immutabili dell'arte che non ha tramonto: fra Carpaccio e Van Eyck, fra Holbein e Pisanello: perchè il prerafaelismo inglese è l'unica scuola che abbia rinnovato gli antichi senza abdicare ad alcuna conquista moderna: l'insegnamento prerafaelita è immortale, perchè è la scuola della sincerità.

L'ARTE DI DIPINGER MALE

[1909]

Se si dicesse ad un pittore: « Escludete dalla visione della natura ogni criterio di scelta e di armonia, rappresentate della realtà non solo gli istanti più volgari, ma gli atti più insipidi e gli atteggiamenti più goffi; ignorate la bellezza; schivate ogni anche casuale armonia di masse e di proporzioni, non arretrate dinanzi agli elementi più squilibrati: un dorso di sofà, un angolo di seggiola posta per isbieco, uno scorcio rachitico di membra; illustrate le banalità: il canottiere che stira le funicelle del timone, il commesso di negozio che ordina il pranzo al cameriere; fuggite ogni poesia di pensiero, ogni armonia di ambiente, ogni vibrazione di sentimento; escludete ogni virtù espressiva dai volti, ogni psicologia dalle attitudini; togliete alle forme, siano corpi, alberi, case, oggetti, ogni lineamento caratteristico, ogni dignità, ogni naturalezza; violate la prospettiva, la statica, l'anatomia, pennelleggiate nel modo più infantile, barbaro, incoerente; fate che la tecnica non si occulti per suggerire la realtà, ma nasconda la realtà sotto la sua barbarie ostentata »: se si dicessero queste cose ad un artista, è certo che arretrerebbe atterrito e si rifiuterebbe con ribrezzo all'insegnamento, che dell'arte che è stata ritenuta celebrazione ed esaltamento di bellezza, avrebbe fatto un'officina di orrori.

Eppure questo codice spaventoso non solo non è stato respinto, ma è stato seguìto per anni ed anni religiosamente da un gruppo di artisti che ancora oggi la critica porta in palma di mano.

*

Dice un illustratore recente, che la formola impressionista risulta di due elementi, che non sempre si fondono insieme: « La ricerca della maggior possibile luminosità e della trasparenza atmosferica e l'espressione movimentata della realtà contemporanea ». E più oltre: « Una visione mirabilmente esatta del colore; un reciso disdegno delle convenzioni da secoli adottate per riprodurre tale o tal'altro effetto di luce; una perseverante ed ansiosa ricerca dell'aria aperta, del tono reale, della vita in movimento; il sistema delle macchie di colori puri, dei vibranti riflessi luminosi, delle ombre fatte coi colori complementari e non più col bitume; una cura assidua di ottenere l'insieme con la maggior semplicità possibile; l'ispirazione chiesta sempre alla vita che si svolge tutti i giorni sotto i nostri occhi; la sostituzione della bellezza caratteristica dell'espressione alla bellezza classica delle forme ».

La ricerca della luce: bellissimo ideale, senza dubbio. Ma era poi proprio così nuovo da richiedere una tecnica nuova? V'era stato, per esempio, duecento anni prima un certo Vermeer van Delft che aveva analizzato e reso la luce con tale perfezione da vincere il vero nell'illusione ottica. Le ombre fatte col colore e non col bitume? Ma i Van Eyck negli incunaboli della pittura avevano ottenuto ogni ombra

senza ombra di bitume. La bellezza caratteristica sostituita alla bellezza classica? Ma il medioevo non aveva fatto altro.

Ma gli impressionisti francesi non immaginarono di aver nulla da imparare dal passato: poichè la pittura accademica dei loro giorni era melensa di sentimento o fiacca di forma, non cercarono di prendere il buono e di buttare il cattivo: ne fecero tabula rasa e cominciarono *ab ovo*. Non si possono buttare dalla finestra gli insegnamenti e le esperienze della tradizione senza trovarsi terribilmente poveri. Così accadde a loro: ne sorse un'arte che aveva l'infantilità delle cose primitive senza averne la spontaneità e la freschezza. Fu combattuta ferocemente dai consuetudinari, apprezzata come tentativo dai pochi equanimi, levata a cielo come sublime dalla critica avvenirista. Il clamore di quelle dispute è oramai fioco: l'impressionismo appartiene alla storia: se ne può dunque parlare con l'effetto di prospettiva storica che è mancato ai contemporanei.

*

Quali sono le conquiste effettive? Per cominciare, sulla conquista della luce e sulla visione mirabilmente esatta del colore, ci sarebbe assai a ridire. Molti di quei quadri non sono oggi punto più luminosi di quelli accademici: la tecnica con cui furono dipinti era così infelice che in trent'anni annerirono. Avevano così poco sciolto il problema, che sorsero poi i divisionisti a pretendere di risolverlo a loro volta. Per contro gli impressionisti ci diedero dei paesaggi rossi, dei paesaggi turchini, dei paesaggi violetti, che

non solo non rendevano con mirabile esattezza la realtà del colore, ma sembravano saggi fantastici della natura di Marte o di Giove. Ma, ammesso pure che essi abbiano ottenuto una maggior luminosità e finezza di rapporti nella visione del colore, a questo scopo immolarono tanto che la vittoria fu una vittoria di Pirro. Accecati dalla ricerca della luce, dimenticarono che nella natura non vi è soltanto luce, ma v'è anche forma, carattere e poesia. Gli alberi diventarono mucchietti di pasta infilzati in uno stecchino; le case: rettangoletti pericolanti; le acque: siepi di vermicelli guizzanti. La nobiltà delle forme naturali, i loro lineamenti minuti e squisiti da cui solo sorge la loro virtù espressiva furono posti in non cale; i corpi umani subirono le più inverosimili deformazioni: *l'art d'enlaidir* non fu mai spinta più oltre. Coloro che ne dubitassero non hanno che a sfogliare le numerose storie dell'impressionismo, e guardare, per esempio: il ritratto della contessa Albarzi di Manet, *La donna che si asciuga* di Renoir, l'ineffabile *Al Moulin Rouge* di Tolouse Lautrec, quelle cose che sfidano ogni descrizione, e che sono il *Giovedì grasso*, l'autoritratto, il *Ritratto del signor Cloquet* del Cézanne, *Il contadinello e l'oca* del Gauguin.

Basterà a coloro che non la conoscono direttamente, un'occhiata alla riproduzione fotografica di quest'arte per comprenderne la spaventosa angustia visiva, l'immane miseria estetica e l'incommensurabile vacuità morale. Volevano, per reazione alle convenzionalità accademiche, rappresentare la vita vera, nei suoi mille aspetti, e la vita umana si ridusse nelle loro mani ad una dozzina di scene di trattoria, di canottaggio, di scuola di ballo e di carnevale, composte con la maggior ignoranza possibile delle leggi eterne

della composizione e dell'armonia, disegnate col più infantile disprezzo della forma, pennelleggiate nel modo più barbaro, improntate alla volgarità di espressione più insulsa e repellente. Si osservino il *Caffè a Montmartre* e *Le donne che si lavano* del Degas, *Il ballo in città* ed *Il ballo in campagna*, e *Il giuoco del volante* del Renoir, *Nella trattoria* di Manet. L'arte in queste tele non solo è scesa a mille miglia al disotto della fotografia, ma ha toccato i gradi più bassi dell'abbiezione del gusto e della degenerazione estetica.

*

Prive di forma, destituite di espressione, ignare di poesia, barbare di tecnica, che cosa resta a queste tele? Resta, talvolta, un senso più fresco del colore, una armonia delicata di toni chiari, una gamma seducente di grigi; è come un filo d'erba spuntato in mezzo ad un immenso cumulo di rovine. Manet ha talora associazioni di toni veramente saporite, Berthe Morisot ha delle finezze chiare squisite, Renoir ha dato nella *Loge* un'armonia in nero, grigio e argento, che gli farà perdonare molti delitti; Claude Monet, Pissarro, Sisley hanno fornito, in mezzo ad infinite aberrazioni, qualche nota giusta e delicata; Raffaelli, quasi solo, ha raggiunto il carattere espressivo dei tipi: piccole testimonianze di qualità di ingegno che avrebbero dato ben altri frutti se non sviate dalla unilateralità del sistema.

E innanzi tutto bisogna mettere a parte Manet. Le più belle cose di Manet sono quelle composte sotto

l'influenza del Velasquez: *I suonatori girovaghi*, il *Déjeuner sur l'herbe*, il *Torero morto*, il *Guitarrero*, il *Bon Bock*, sono completamente all'infuori dell'impressionismo, tanto è vero che le ombre delle carni sono fatte con contorni di nero puro e la pittura è grassa, ma liscia e condotta. Manet è un maestro, incompleto, ma grande, che si riconnette alla tradizione quando è grande; che è fine ma squilibrato quando si accosta all'impressionismo. Quasi ugual cosa si può dire di Claude Monet: le vecchie tele, anteriori al '70, che stanno nella Galleria Durand Ruel: il *Déjeuner sur l'herbe*, la *Colazione in un salotto borghese*, *Il porto d'Honfleur*, che imitano il Manet della prima maniera, se meno luminose, sono di molto superiori alle successive come armonia d'arte.

A chi tenta ora senza preconcetti di tirare le somme della rivoluzione recata dall'impressionismo, il bilancio appare assai magro. In cambio di una talora ipotetica conquista di luce andarono perdute molte qualità preziose che l'esperienza di secoli aveva tramandato alle scuole artistiche: la cura della forma, il senso della composizione, la nobiltà decorativa. Dal piccolo nucleo francese si sparse in tutto il mondo la moda della pittura frettolosa e sommaria, impiastricciata e macchinosa, accolta con furore ammirativo. E si capisce: l'enorme maggioranza degli artisti è composta di temperamenti meccanici e non di intellettuali e di poeti che proporzionino la tecnica ad un bisogno di espressione. La tecnica impressionista era una tecnica da scansafatiche che permetteva di mettere in mostra una sbrigliatezza di mano, mentre d'altra parte nascondeva sotto i cumuli di pasta le deficenze e gli errori di forma. I capolavori non costarono più anni di lavoro, ma furono fatti in poche ore: lo snobismo

del pubblico falsamente colto e l'astuzia dei negozianti preparò a quest'arte effimera un trionfo finanziario che ancora dura: apprezzare le croste impressioniste fu per parecchi anni il *non plus ultra* del buon gusto per le signore intellettuali e pei critici alla moda.

*

La reazione è già incominciata. Già gli artisti si sono in gran parte persuasi che non si può dipingere un viso come se fosse il manico di una scopa: già a molti è apparso l'errore degli strati di pasta che sopprimono la prospettiva aerea e falsano la natura dei corpi: già si è compreso che il disegno non è un'opinione, e che nessuna vibrazione di luce e sfumatura di atmosfera avvolgente può legittimare un braccio corto d'una spanna e una mano in forma di artiglio; già è cominciato un rinsavimento nel giudizio dell'arte accademica, che tra molti errori aveva pur qualità serie. Accade per l'impressionismo come delle rivoluzioni politiche: quando sono compiute si comprende che si è fatto un gran chiasso e si sono rotti vetri e mozzate teste per ottenere un piccolo risultato, che si poteva raggiungere senza rumore e senza sangue, con un po' di buon senso e di sincerità. Ma come anche dopo Ippolito Taine ci sono i fanatici di Marat e di Robespierre, così anche in pittura, nonostante queste od altre parole, continueranno gli apologisti di Cézanne e di Gauguin e di van Gogh, questi terroristi della pittura. Perciò queste storie illustrate sono utilissime. Possono aprir gli occhi anche a quelli che abitualmente non vogliono vedere. Per mio conto, chiudo il libro e torno a Velasquez, a quella sua Venere della *Na-*

tional Gallery, dove non c'è una pennellata nera, e la carne è percorsa da brividi e rosata dal flusso del sangue; a quei ritratti di Gainsborough, in cui l'infanzia e la femminilità sono côlte nella loro vitalità fuggente; a Madox Brown, che in *Last of England* ed in *Work* ha mostrato che cosa sia il realismo vero, naturale e non fantastico, espressivo e non triviale, spietato di analisi, ma denso di poesia e di pensiero. In verità, l'impressionismo francese non è che l'arte di dipinger male.

UN IMPRESSIONISTA: RENOIR

[1910]

Nella sala che accoglie una quarantina di opere di Auguste Renoir, il nestore degli impressionisti, mi sono preso il gusto di osservare qualche artista nostro che andava da quadro a quadro con in viso un certo senso di inquietudine e di stupefazione: — Ebbene? — ho chiesto cercando di atteggiare il volto alla più neutrale delle imparzialità — Che vuoi che ti dica? — mi ha risposto con un certo imbarazzo — Mi ricordano certi quadri che dipingono le signorine...

La definizione è esatta ed acuta. Renoir disarma: non è uno di quei faceti istrioni che affollano i *salons d'automne* parigini: è un sincero ed un ingenuo: ha fatto quel che ha potuto. È un bell'elogio, ma sarebbe arrischiato dire che ciò sia sufficiente per fare dell'arte duratura.

Lo so: si può prender abilmente la cosa dall'alto: con un pizzico di teoria della luce, con qualche aneddoto interessante, con qualche variazione sulla visione del colore, tenendosi sulle generali, parlando il meno possibile delle opere e il più che è possibile dell'artista, si può senza fatica mettere insieme un profilo gustoso. Mi duole di non poter aderire a questi brillanti sistemi critici: mi pare che l'esame positivo delle

opere esposte, non dimenticando quelle non qui intervenute, sia molto più giusto ed istruttivo.

*

La verità innegabile è questa: che di questi trentasette quadri, trentacinque per lo meno, inviati ad una qualunque nostra Promotrice di Belle Arti nell'anno di grazia 1910, sarebbero inesorabilmente rifiutati. Barbarie della Commissione di accettazione? Incapacità di comprendere espressioni artistiche troppo alte e nuove? Ci sarebbe da vergognare dell'intelligenza umana. Se, dopo quarant'anni da che son dipinti, questi quadri dovessero ancor passare incompresi bisognerebbe concluderne che l'impressionismo, il quale, secondo una folla di critici, è la più gloriosa conquista dell'arte moderna, l'alito vivificatore della pittura nuova, la vera, anzi l'unica espressione pittorica del nostro tempo, non ha, in verità, nè conquistato, nè vivificato, nè espresso nulla. Sarebbero rifiutati, e con piena ragione, perchè sono goffi, puerili, ridicoli, inetti, spiacevoli.

Ma, diceva il prof. Bergeret, pensando al verso libero: *si pourtant c'était un chef-d'œuvre?* Vediamo dunque se sotto queste apparenze goffe, puerili, ridicole, inette, spiacevoli, non ci sia per caso l'asserito capolavoro.

*

Già, non è il caso di domandare a questa pittura emozioni di ordine sentimentale o fermenti di pensiero. Troppo occupati, dice uno storiografo, dello

studio del colore, gli impressionisti sono rimasti quasi estranei alla pittura di espressione. E va bene. Sia pure una pittura puramente sensuale: Chardin ha fatto dei capolavori con un piatto di pere e Vermeer dei poemi col tono di un muro. Cerchiamo soltanto la gioia degli occhi.

Secondo la critica, Renoir è un continuatore, anzi un fratello di Watteau e di Fragonard: ci sarebbe dunque di che contentarsi. Egli è, dicono, un « magnificatore deliziosamente poetico della grazia e della bellezza femminile », un dipintore di nudi femminili « soffusi di rosa, d'avorio e d'azzurro », di « carni pingui, fresche e vellutate »; « niente anima: una chiara e morbida pelle, fiori di carne e niente altro ».

Vediamo dunque queste grazie e bellezze, queste carni pingui, questi fiori di carne che hanno rinunziato allo spirito a maggior gloria del corpo. Dubito assai che i visitatori abbiano a godere di questa serena gioia. Se essi non sono critici d'arte di un avvenire oramai remoto, vedranno probabilmente cose alquanto diverse. Vedranno con alquanta meraviglia certi corpi di donna che sembran sacchi di poponi, certe teste che paiono teste di foca; certi occhi di pesce la cui stupidità di sguardo non è controbilanciata nemmeno da un equilibrio lineare; certe bocche, anzi una eterna uguale bocca, una bocca da pesce, invariabilmente storta; certe chiome piatte e lustre come tela cerata; certe mani che sembrano branche di anfibi. Questi sono i « fiori di carne » che dovrebbero prender posto accanto alle deliziose creature che popolano i boschi ed i parchi di Watteau, alle voluttuose donnette che si tolgono la camicia e fanno altre cose meno dicibili nei meravigliosi quadretti di Fragonard? Pare.

*

Veramente non tutti gli innografi hanno avuto questo coraggio. Dinanzi a questi anfibi, a questi batraci, a queste foche, a questi indicibili aborti, a quest'inimmaginabile diffamazione della forma umana, Camille Mauclair, lo storiografo dell'impressionismo, ha sentito il bisogno di una qualche giustificazione, ed ha sfoderato una teoria, una teoria curiosissima. No, per lui, la donna del Renoir non è la sorella di quella di Watteau e di Fragonard, non è nemmeno, per fortuna, la donna europea; non è neppure una donna vivente; e nessuno gli darà torto; è nientemeno che una donna primordiale, la donna quale doveva essere negli inizii dell'umanità, la donna di popolazioni barbare e ferine, essere semiselvaggio e involuto. Con una prodigiosa, e certamente incosciente intuizione geniale, il buon Renoir è disceso nei fondi oscuri della razza umana e ne ha esumato il carattere etnico antichissimo. Egli diventa (poteva aggiungere) in certo qual modo un precursore di Darwin: si sa che il grande antropologo inglese istituiva un anfibio, qualche cosa tra il pesce, la foca e il pinguino, a capostipite dell'umanità: Renoir è giunto d'un colpo col genio artistico, come spesso avviene, là dove lo studio scientifico non è arrivato che faticosamente.

Il primo a stupire di questa teoria dev'essere stato l'onesto Renoir. Si può giurare che egli non ha cercato che di mettere insieme come ha potuto, il corpo e il viso delle modelle di Montmartre: ma non importa; sappiamo che il genio è spesso incosciente delle sue intuizioni.

*

Comunque, lasciamo le teorie antropologiche e andiamo innanzi. Questo buon Renoir, che non è mai riuscito a disegnare approssimativamente un corpo umano, che non è mai stato capace di mettere insieme un viso secondo la meno esigente delle anatomie, sarà per lo meno un mago del colore, un prodigioso osservatore di toni, un pittore che riscatta con una facoltà squisita la deficenza di tutte le altre. Ci dicono infatti che, fedele alla massima impressionistica, egli abbia fuso le forme nell'ambiente, e, arricchendole di riflessi, abbia reso la realtà, soave come un'apparizione fuggevole, pronta a dissolversi come un sogno. Sarà stata questa per lo meno la sua intenzione; ma la realtà disgraziatamente è tutt'altra. Se certi visi sfumano, sfumano non in un'aureola di luce, ma nel viluppo di una bambagia rosa, e altri sono duramente e faticosamente contornati e levigati come porcellana. Certi visi sembrano, non visi percorsi dal sangue e avvolti dalla luce, ma mucchi di sapone rosa; certe mani dànno l'idea non di mani, ma di pomodori; le vesti, le stoffe e le cortine sono di una poltiglia saponacea anch'essa; certe mele di una natura morta sono di legno sopra una tovaglia di pastone. I due paesaggi *In giardino* e *Antibes* toccano l'indescrivibile: ricordano gli ex-voto di certi santuari, senza la fermezza di segno che per solito hanno i fabbricatori di questo umile genere d'arte.

Se dinanzi a tanti autorevoli entusiasmi non è da ingenui dire la verità, bisogna dire che nella massima parte di queste opere non c'è nè forma, nè colore,

nè ambiente, nè luce, nè riflessi: non è l'insufficienza e la stravaganza di certa genialità squilibrata, è semplicemente, come per Cézanne, incapacità tecnica ingenuamente confessata. Lo so, in questa pittura non ci sono neri: non bisogna esagerare questo merito. Se ad una qualsiasi signorina che dipinge con scarse doti native e senza aver ricevuto lezioni, si dicesse: non preoccupatevi nè dell'argomento, nè dell'espressione, nè della forma, nè dell'esecuzione, nè della natura degli oggetti, nè della prospettiva: togliete soltanto il nero dalla tavolozza: ne sorgerebbero facilmente dei Renoir a dozzine.

*

Quando un artista ha soppresso i nove decimi delle difficoltà che la realtà oppone, e non ha volto i suoi sforzi che ad una sola, non è da meravigliare che possa ottenere qualche risultato in quest'unico campo; senza contare che è infinitamente più facile raggiungere una finezza di tono, che non comporre un quadro armonico, esprimere un sentimento, disegnare una figura o un paesaggio. Ma la finezza di tono è il magico passaporto per cui nell'arte moderna si accettano e si esaltano opere informi, incomplete, sbagliate, inespressive, insufficenti. Ho sentito artisti ammirare la finezza di tono dell'abito turchino di quell'ineffabile signore che, ritto sopra una scala, fuma una sigaretta. Che importa che questo ritratto sia grottesco, che tocchi il sublime della banalità, che non ci sia nè corpo, nè aria, nè ambiente? C'è il tono discretamente fine, e ce n'è d'avanzo. Quando si riduce la pittura alla discreta finezza di due toni non c'è da stupire che la *Bagnante* del Renoir, che appartiene

alla galleria di Vienna, possa parere in questo museo di aborti un capolavoro. È un nudo mal disegnato, con una testa fatta colla ricetta di Manet, disuguale di colore, ma finissimo di delicatezze bionde, ed è l'unico dipinto bene, a velature di acquerello, e non colla pasta poltigliosa degli altri; ma il tipo, i toni e il fare vengono da Manet, hanno poco o nulla del Renoir. Così finezza di toni è nella *Domestica*, nel *Ritratto di bimba*, nella *Ragazzina con l'inaffiatoio*; ma per riconoscere questi modestissimi risultati non pare necessario approvare tutte le cose ridicole e oltraggiose che vi stanno attorno. Tanto più che Renoir ha fatto di meglio. Nella *Loge* che figurò alla Centennale di Parigi (una signora ed un signore in un palco) riuscì un'armonia in grigio argento e nero così fine da far perdonare l'inconsistenza del disegno.

*

Ma riconosciute queste rare eccezioni cromatiche, non c'è parola che basti per condannare l'indirizzo generale dell'impressionismo che pretese rappresentare la vita moderna, e non ne vide che la banalità più sciatta e odiosa, e quella banalità espresse, non con l'amara profondità psicologica di un Flaubert, o anche la retorica talora grandiosa nella sua ubbriacatura verbale di uno Zola, ma con una insufficenza tecnica, con una miseria di senso decorativo, con una assoluta assenza di gusto che ai posteri faranno credere ad un'improvvisa crisi di idiozia. Si può e si deve perdonare l'informe ad un Whistler, perchè in quella sommarietà c'è il senso della forma e la sensibilità visiva è prodigiosa. Ma in questi miserrimi ritratti, in queste banalissime scene di ragazze al piano, in questi

spaventosi mostri di una femminilità inverosimile, in queste scene di canottieri che bevono e di fruttivendoli che ballano non c'è che la confessione di una miseria sentimentale, ideale ed estetica e di una incapacità tecnica. Perchè da qualunque realtà anche volgare, anche odiosa si può estrarre un capolavoro; purchè la rappresentazione sia intensamente espressiva dei caratteri, siano pur odiosi e volgari della realtà figurata. L'impressionismo non ha espresso nulla: ci fa sentire il disgusto dell'argomento senza nobilitarlo con l'arte: ci offende coi cappelli di paglia, le maglie a righe e i cappellini sbilenchi di un pranzo di canottieri, e vi aggiunge per contorno le teste che non attaccano ai colli, le mani che sembrano cavaturaccioli, le bottiglie che traballano sulla tovaglia, le tovaglie che paiono di carta pesta, la frutta che pare di legno, le sedie che non stanno in prospettiva. Bisogna confessare che il piacere del *plein air* è stato pagato ad un prezzo troppo alto: con la rovina di ogni tradizione decorativa, con l'abbandono di ogni idealità, con l'assenza di ogni sentimento, di ogni espressione, di ogni poesia. Per sgombrare la tavolozza dal bitume e gli occhi dai toni convenzionali era necessario questo sfacelo? Non era punto necessario, perchè non è detto che la prospettiva sbagliata possa render più armonioso il colore. Si può perdonare l'insufficenza tecnica ad un artista; non la si perdona ad una scuola che la esige a canone d'arte. La mancanza di sincerità e di coraggio nella critica ha perpetuato un equivoco funesto. Invece di difendere il buono dell'impressionismo censurandone le insufficenze, ha esaltato tutto, anzi più le insufficenze che i risultati. C'è da scommettere che se le sedie non fossero sbilenche, e gli occhi non storti, certi

quadri di impressionisti si pagherebbero molte migliaia di lire di meno. Per lo snobismo dei collezionisti l'apprezzare le bocche di pesce e gli occhi strabici diventa aristocrazia di gusto. La storia dell'arte moderna è zeppa di queste degenerazioni estetiche, di queste cecità volute. Perchè non basta dire che la gloria dell'impressionismo sta nell'aver affermato che forma e colore sono la stessa cosa, e che l'una non esiste senza l'altro : bisognava spiegare perchè mai facendone una cosa sola per scrupolo di verità, i polsi diventassero più larghi delle mani e le braccia nascessero dalle orecchie, e le sedie traballassero sul pavimento.

A RITROSO DEI TEMPI

[1912]

Chi non ricorda gli entusiasmi della critica d'arte di trent'anni sono dinanzi alle conquiste della tecnica nuova, tutta intesa a rendere nella pittura la verità dell'atmosfera e della luce? Da poi che gli impressionisti in Francia, e il Piccio, il Cremona, il Ranzoni fra noi avevano dimostrato con l'esempio che il contorno non esiste in natura, che le forme sono avvolte e sfumate dall'aria e dalla luce, che il colore non ha valore per sè, ma è sottomesso e variato dai riflessi dei colori attornianti, parve che la nuova dottrina che aveva mutato aspetto alla pittura europea fosse oramai assisa sopra fondamenta incrollabili e che nessun ritorno all'antico, nessun passo all'indietro fosse più possibile. Nell'entusiasmo per le nuove teorie e conquiste si andò tanto oltre che si giudicò l'arte della generazione precedente con una severità a cui noi abbiamo poi dovuto portare molte attenuazioni; e per converso si fu di una benevolenza senza limiti verso opere nuove che ora, cessato l'entusiasmo della ribellione, sono discese precipitosamente dal trono. Se un pittore si fosse permesso di porre un viso chiaro su un fondo luminoso di cielo come hanno fatto per secoli e secoli i pittori in tanti notissimi capolavori d'ogni scuola, l'ostracismo era pronto per lui.

La critica di trent'anni sono sarebbe singolarmente

imbarazzata se si trovasse di fronte alle opere di un pittore come Ignazio Zuloaga. Eppure lo Zuloaga ha avuto, dopo le prime sconfitte, clamorosi trionfi: critica e pubblico non hanno oramai per lui che altissime lodi.

L'opera dello Zuloaga è in fatti in contrasto con tutti i dettami del realismo razionale di trent'anni sono. Niente atmosfera avvolgente: i visi sono nitidamente segnati da un contorno che talora è addirittura una linea nera; i colori non sono sottomessi al gioco dei riflessi: talora sono come tinte piatte campite; non c'è realtà di luce: le figure si staccano chiare su fondi di cielo, bassi di tono come una tenda scura: siamo cioè in piena irrealità d'ambiente.

*

Eppure da queste opere emana una profonda suggestione di realtà e di vita, una suggestione di realtà e di vita infinitamente più forte di quella che sorge da tante pitture attigue scrupolosamente e razionalmente realistiche. Questi *espada* e *picadores* e vaccari e pecorai e nani e gitane e ballerine e mendicanti vivono realmente; balzano dalle tele con un'intensità stupefacente di vita, e il pubblico che non ragiona, che non si impaccia di tecnica, che non sa di teoriche, è facilmente preso e convinto da quella suggestione più forte, e guarda, ammira ed applaude.

È questione di moda? La moda entra per molto nella valutazione pubblica delle opere d'arte, ma per quanto l'arte dello Zuloaga sia di moda, l'interesse e l'ammirazione muovono da una spinta più legittima e sincera: quest'arte irrazionale segna nella pittura il ritorno ed il culto di una qualità che nelle ricerche

tecniche di trenta anni fa s'era smarrita: il ritorno ed il culto del carattere vitale, fisico e psichico.

La pittura realista, tutt'intesa a rappresentare l'apparenza superficiale della realtà, aveva perduto di vista un carattere alquanto importante della realtà umana: la vita, precisamente come la pittura più veramente realista di paese, smarrì il carattere più importante del paesaggio: la sua vita, cioè la sua anima poetica. Una figura del Renoir potrà avere appassionati ammiratori fra i tecnici curiosi di ricerche secondarie di colore (oramai ne ha più pochi) ma non dice nulla a qualunque persona dotta o indotta cerchi nella pittura un'evocazione umana: non è una persona: è una cosa, talora coloristicamente interessante e pregevole, ma non è una persona vivente; precisamente come un paesaggio di Monet, cromaticamente vero e interessante, non dà quasi mai il senso di una vivente realtà naturale.

Questo carattere di vita intima non è dunque dato dalla semplice esattezza della superficiale apparenza: anzi è espresso più intensamente da deformazioni, accentuazioni, attenuamenti di quelle apparenze. Gli artisti moderni, molti artisti moderni, han pur dovuto domandarsi perchè la loro arte, tanto più razionale e apparentemente più vera, fosse così inferiore in virtù suggestiva a quella degli antichi, ed hanno riconosciuto che nelle pratiche irrazionali degli antichi non tutto era difetto di ingegno, errore, ingenuità: hanno compreso che quando il risultato è armonioso, o più armonioso, anche l'irrazionalità ha una ragione di essere. Perciò vediamo che a scorno delle conquiste del verismo, il contorno, i fondi scenografici, le irrazionalità di luce cacciate dalla porta sono rientrate dalla finestra.

Sono rientrate dalla finestra e non propriamente per opera di inetti, di pazzi o di pigri, chè nè inetti, nè pazzi, nè pigri sono per esempio uno Zuloaga ed un Klimt: sono rientrate perchè rispondevano ad un più intenso bisogno di espressione: codesti moderni scaltriti fanno per ragionamento ciò che gli ingenui primitivi fecero per istinto. Andranno troppo oltre: può darsi, anzi si dà certamente, ma segnano un importante mutamento, un ritorno a quella che dovrebbe essere la base di ogni arte: la intensità dei caratteri più importanti.

Troppa arte moderna ne è priva ed ignara ed è per questo che il pubblico se ne stanca nonostante le qualità che ha o che può avere. Ignara e priva ne è sopratutto la pittura che produce ogni anno innumerevoli immagini umane o di paese che non hanno alcun carattere di vita. Perciò anche il pubblico grosso si arresta dinanzi a tele da cui balzano figure vive, se anche rappresentate con irrealità di luce e di ambiente. Vi sono decine di migliaia di pittori moderni che forniscono annualmente alle mostre d'arte figure che ridono, la massima parte delle quali, per quanto ricolma di tutte le seduzioni del colore, fa una smorfia, ma non ride; ma quando uno Zuloaga assume per tema una figura ridente, tutto il suo sforzo espressivo è teso a raggiungere quel carattere vitale dominante: quella figura ride veramente, e nel suo proprio modo, cioè vive di una vita sua: è colta nella sua segreta intimità, è individuata, è fatta vivente anche nell'arte.

Questo fine è così grande che quando lo vediamo raggiunto, meno ci importano i mezzi adoperati a conquistarlo: non siamo offesi dall'inverosimiglianza di un cielo basso di tono come una parete, come sono quasi tutti i cieli dello Zuloaga, poichè quel tono

irreale sta in armonia colla gamma bassa in cui sono concepite le figure: l'arte è qui più che mai artificio, ma artificio geniale. La stessa irrealità dei mezzi ha in fondo l'ufficio di un'astrazione che toglie le creature umane dal momento effimero della vita reale per collocarle in un'atmosfera unicamente estetica: è un'astrazione come un'astrazione è il disegno, il quale pure è ben spesso più espressivo e più suggestivo di vita che non il *trompe l'œil* più sapiente: è una semplificazione e sintesi di caratteri come semplificazione e sintesi di caratteri sono tante altre forme d'arte del passato. E lo Zuloaga non è inconscio di queste ragioni fondamentali della sua arte. « L'arte — ha detto un giorno — è per me la semplificazione dell'espressione di ciò che amo. Quindi io cerco di adoperare il migliore e *minor* mezzo per dir *tutto*... Ossia non tutte le cose che la natura mi espone, ma tutte quelle che il mio cervello sogna. L'arte dev'essere *voluta*. Io mi sento sempre più attratto dall'arte indiana ed egizia e dai primitivi. Una volta un critico ultra modernista si adirò meco perchè gli dissi che noi povera gente d'oggi non siamo nulla in confronto di quei terribilmente grandi artisti ».

È una dichiarazione che può stupire soltanto una critica superficiale. Tutti i grandi artisti dell'ora presente hanno questo culto, questa invidia, questo anelito verso l'arte semplificatrice e sintetica degli egizi, dei greci, dei primitivi. Rodin, il più geniale fra i plastici moderni, si esprime con eguali parole. Dopo la passeggera illusione del realismo tecnico che credeva aver dato fondo all'universo dell'arte con l'osservazione pittoresca della realtà, colta nella sua apparenza superficiale ed effimera, tutte le grandi menti e le grandi anime hanno cercato negli antichi il se-

greto dell'espressione profonda e duratura. Ed è tornato in onore il disegno stringato, è tornato in onore il contorno, che non è errore innaturale dovuto a ingenuità o difetto di osservazione, ma artificio calcolato e sapiente, commento espressivo della forma; sono tornate in onore le semplificazioni decorative e le luci arbitrarie che consentirono ai primitivi capolavori di espressione che andrebbero in pezzi se corretti con rigore di logica. L'arte ha rivendicato una libertà che pareva oramai esclusa dalla stretta regola del realismo.

C'è da conchiudere con la solita frase che il genio è superiore ad ogni regola, e si manifesta nonostante le regole e contro di esse? No, sarebbe spiegazione superficiale. La verità è un'altra. L'arte nella sua espressione più larga è creazione geniale di armonia: la realtà può essere ed è spesso non armonica: l'arte dev'essere sempre tale. A questa creazione di armonia possono essere idonei mezzi che talora si allontanano dalla realtà. Occorre che non se ne allontanino troppo, è vero: cogliere il punto giusto è del genio: gli ingegni mediocri restano al di qua: i pazzi vanno oltre: ma la storia dell'arte non è altro che un perpetuo fluttuare attorno a quel misterioso termine medio, attorno a quell'irraggiungibile equilibrio. Quando un artista mostra, come lo Zuloaga, sia pure attraverso deficenze ed errori di visione e sopratutto di mezzi tecnici, di raggiungere quest'armonia superiore, è già degno di entrare nella storia dell'arte.

L'ARTE E LA GUERRA

[1916]

Un giornale francese ha pubblicato le lettere di un artista soldato alla moglie. Sepolto nella sua buca in una trincea di Verdun, sotto quel bombardamento formidabile che rende il terreno, quale si rivela nelle fotografie degli aeroplani, simile alla superficie di una minutissima grattugia, il « poilu » non ha potuto dimenticare la sua arte. Accanto alle parole frettolosamente tracciate, ha schizzato mura sconnesse da una esplosione, angoli di trincea, figure di esausti, di dormienti, e con poche pennellate ad acquarello ha avvivato il disegno. Accanto ad una figura di uomo intabarrato e giacente in un buco del terreno, coi piedi penzoloni nel fossato, ha scritto: « Souvenirs d'heures terribles ». Ho visto poche leggende illustrative più semplicemente eloquenti di quelle quattro parole sotto quel povero schizzo.

L'arte, che credevamo paralizzata da questo immenso cataclisma, che ci pareva peritosa di mostrar la sua fronte alla luce sanguigna di questi tempi, il sentimento estetico che ci sembrava un lusso di giorni sereni incompatibile con l'ansia di ore in cui le sorti di popoli stanno in bilico sul filo della spada, riprendono i loro diritti. Il pittore soldato che scova una scatola di colori in una trincea conquistata, giubila come in vista di un tesoro e cerca in una pausa della

lotta di fermare due toni di paesaggio. Persino i fotografi addetti agli Stati Maggiori, e incaricati di raccogliere i documenti ufficiali dell'azione, cedono alla lusinga di comporre il quadro, e talora ne riescono di bellissimi.

Come non ha frenato altri istinti, così questa terribile guerra che chiede ai nervi umani spasimi e resistenze forse non mai conosciute, non ha potuto frenare l'istinto della rappresentazione artistica. Emana da questi saggi grafici il senso tragico di questa tragedia, vasta e terribile come nessuna? Da quanto è apparso finora non si direbbe. Nè in questi documenti dell'impressione diretta di artisti combattenti, nè nelle opere più riposate di pittori e disegnatori che seguono l'azione a qualche distanza c'è quell'accento che ci parrebbe conveniente all'intensità del dramma. Per lo più non mostrano che l'abilità manuale e la compiacenza tecnica dell'artista. Nulla di più povero di certi disegni e acquerelli di artisti anche di qualche fama. Questione d'ingegno, certo, ma anche questione di indirizzo. Tanto è vero che le cose migliori che si vedono sono dovute non a puri pittori, ma ad illustratori di professione.

*

Gli artisti moderni hanno nella massima parte perduto il senso del disegno espressivo. Qual più, qual meno escono tutti dall'impressionismo, o ne hanno subìto l'influenza. Ora l'impressionismo, affaccendato nel problema di rendere la luce e il viluppo aereo, ha negletto e disprezzato l'intensa determinazione del carattere delle forme. Se questa tendenza potè e può sostenersi più o meno nell'arte cosidetta pura, mostra

tutta la sua insufficenza quando vuol essere documento e commento di una scena, che, come una scena di guerra, abbia un significato alquanto più profondo dei temi che bastano di solito ad allestire quadri.

Dinanzi alla maggior parte di questi disegni ispirati all'impressionismo o al postimpressionismo, qualunque persona sensata ha diritto di preferire un'umile fotografia istantanea. Se non supera la fotografia, l'arte è perfettamente inutile. V'è purtroppo in molta parte della moderna gente colta una adorazione cieca per qualunque segno uscito da una matita alquanto disinvolta, anche se significhi poco o nulla e non abbia altro valore che quello di una cifra: è un amore simile a quello dei raccoglitori d'autografi. Chi guardi alla sostanza dovrà confessare che quando l'arte dei nostri giorni vuol essere documento di storia, ben di rado supera la fotografia. Fra tante illustrazioni e composizioni artistiche dei lutti e delle rovine di questa guerra non m'è occorso di vederne alcuna che raggiungesse, per esempio, la poesia tragica di due semplici pagine fotografiche pubblicate da un Comando Supremo: un Crocifisso penzolante dal muro di una chiesa diroccata della Fiandra, invasa dalle erbe e dai rovi, profilato sopra un tragico cielo di crepuscolo: una messa dei morti in un piccolo cimitero dell'Alsazia, tra le miti colline, sotto un grigio cielo brumoso.

L'estesa documentazione fotografica di scene di questi due anni di guerra dovrebbe o potrebbe indurre gli artisti moderni a meditare se i mezzi rappresentativi tecnici ed ideali oggi in onore, non siano per avventura meno adatti a rendere una grande poesia tragica quale è quella dell'evento che ci ha a testimoni. E sarebbe meditazione non inutile. Lotte

atroci, drammi sovrumani, eroismi supremi, ebbrezze di vittoria, infiniti lutti, memorie eterne quali quelle lasciate da questi due anni non potranno non avere un riflesso nelle arti figurative. Sarà chiesto all'arte di ricordare, di commemorare, di esaltare così immensa e multiforme tragedia, così colossale sacrificio di vite. E benchè la lotta non sia ancora conchiusa, già sorgono iniziative pubbliche e private, e già si bandiscono inviti e concorsi per mostre artistiche e per monumenti. Ebbene, chi guardi all'arte qual'era prima della guerra, potrà chiedersi se, appunto come l'anima europea, smarrita in idealismi e in ideologie, aveva dimenticato la tremenda realtà della guerra, l'arte europea, smarrita in raffinate ricerche estetiche, non sia meno atta a rappresentarla.

L'arte moderna, pittura e scultura, è forse impari a questa prova per due cause. La pittura, attratta dalla compiacenza sensuale della luce e del colore, ha negletto di guardare la realtà umana in ciò che ha di più intenso, in quel suo carattere individuale fisico e psichico che per secoli e secoli era stato l'elemento principale della rappresentazione artistica; il marchio della vitalità profonda e non della sola apparenza pittoresca; la scoltura, sedotta dal miraggio di raggiungere l'armonia classica, ha cercato nelle rappresentazioni ideali il mezzo di schivare la prosaicità e la disarmonia delle apparenze moderne, ha prodigato allegorie che le consentivano di conciliare l'ostentazione concettosa con la sensualità del nudo, sopratutto del nudo femminile. Non occorre soverchio acume per prevedere che la celebrazione artistica di questa guerra seguirà questo abbrivio: vedremo senza fallo una folla di ignudi raffiguranti il Valore ed il Sacrificio, la Giovinezza e l'Amor di patria, infinite

Vittorie discinte, in atto di coronare i trionfatori, innumerevoli Patrie seminude, curve a baciare i caduti: come questo indirizzo ideale ha accompagnato con le sue manifestazioni artistiche la guerra, così si appresta a consacrarne i lutti e le glorie.

*

Troverà, questa sanguinosissima tra le guerre, in questo indirizzo artistico la consacrazione estetica più conveniente e più intensa, quella che ne tramandi più viva e fremente l'immagine e il senso ai futuri? C'è da dubitarne.

La trattazione ideale è il gradino più alto nella scala della rappresentazione artistica, ma appunto perchè è il sommo non è dato che a pochissimi di raggiungerlo. Le grandi sintesi sono riserbate ad alcuni massimi ingegni capaci d'infondere nella figurazione astratta la poesia ideale: negli ingegni minori riescono inevitabilmente inferiori alla semplice poesia della realtà. La figurazione idealistica è più d'ogni altra insidiata dalla convenzionalità e dal manierismo, cioè dalla freddezza inespressiva. L'idealismo moderno, sopratutto quello statuario, aveva già, prima della guerra, esaurito la sua freschezza creativa, si aggirava già in un ricettario alquanto stanco di figure sempre uguali a cui faceva difetto il calore della vita ideale.

L'arte moderna, che per battere in breccia il convenzionalismo accademico delle figure simboliche della Legge e della Giustizia, della Pietà e della Virtù, che imperarono nell'arte dell'ottocento, dette un tuffo nel realismo più crudo e incoerente, è ritornata senza accorgersene a figure convenzionali non molto diverse.

Non c'è da stupirne: è l'ondeggiamento fatale dell'arte, continuamente oscillante fra il reale che è la sua base e l'ideale che è il suo miraggio.

Alla fiacchezza, alla monotonia ed alla vacuità dell'idealismo divenuto formola e cifra, non c'è rimedio che il ritorno allo studio del reale. Per spiccare il volo verso l'alto è necessario avere i piedi ben saldi sul suolo. Questa necessità di un ritorno realistico appariva di già grande da tempo. Non di un realismo gretto ed inespressivo quale fu quello che imperversò verso la metà del secolo scorso con eccessi oramai condannati, ma un realismo espressivo aperto a tutta la poesia della realtà, quale fu quello di alcuni prerafaeliti inglesi, di un Segantini, di un Constantin Meunier. Mi sembra che questo lavacro di realtà acutamente osservata e sentita con senso di poesia sia più che mai necessario all'arte che sarà chiamata a ricordare ed a celebrare questo dramma gigantesco, questa crudele ecatombe: è necessario per ragioni etiche non meno che per quelle estetiche. Questa guerra che ci ha colto all'impensata, ci ha brutalmente scossi e strappati alle regioni ideali in cui si era svagato il nostro confidente ottimismo, per metterci sott'occhio una realtà umana, cruda, atroce, indeprecabile, eterna, che credevamo oltrepassata: occorre che l'arte non ignori questa realtà crudele e luttuosa, ma non simile ad alcuna altra; che anzi se ne imbeva, per coglierne la terribile grandezza tragica, per suscitarne il senso e renderla memorabile. Contro una rappresentazione realistica non stanno più nemmeno le ragioni estetiche che ne resero schivi gli artisti anni a dietro. Questa atroce lotta ha spogliato i combattenti di tutto l'orpello teatrale di cui in tempi di pace si era vestito il guerriero: certe fotografie di

artiglieri in trincea, chiusi nelle nude uniformi, coperti dell'elmo, hanno la semplicità di linea e la bellezza di bassorilievi greci; certe altre di esausti e di dormienti avvolti nei mantelli sotto la pioggia e la mitraglia hanno nella loro silenziosa eloquenza un senso tragico che non so come possa essere superato dall'arte. Non occorre agli artisti che di *saper* vedere, che di *poter* sentire. Questa realtà che tutti abbiamo oggi, direttamente od indirettamente, sott'occhio, è capace di assumere nell'arte una bellezza tipica, una grandezza tragica, di determinare un'età e uno stile. E quando in tempi lontani, i futuri vedranno i monumenti funebri e celebrativi della nostra età non dovranno indagare quale oscuro concetto si nasconda sotto vaghe nudità e pieghe elegantemente svolazzanti: diranno: è un monumento della guerra, della grande guerra, e avranno negli occhi e nel cuore l'immagine vera di questi anni di ferro e di sangue, sentiranno veramente quali siano stati, e quanto grandi, il valore ed il sacrificio.

DELLA NUDITÀ EROICA

[1919]

L'uomo di buon gusto che sfogliava il giornale illustrato, rimase qualche istante meditabondo; poi levò il capo e disse ai compagni abituali:

— Vi è qualchecosa che non riesco a comprendere e intorno alla quale desidererei avere i vostri lumi. Ecco qua. Si tratta di erigere in Roma un monumento ad un eroe, ad uno dei più sacri eroi della nostra guerra: il bersagliere Toti. Ricordate l'episodio. Questo fiero popolano romano, benchè mutilato di una gamba e costretto ad usare la gruccia, volle accorrere alla difesa della patria. Riuscì a farsi accettare in un reggimento di bersaglieri, e fece la dura vita della trincea. In un attacco ad una posizione austriaca cadeva mortalmente ferito, ma con un ultimo sforzo lanciava ancora contro il nemico la sua stampella. Questo gesto mortale era ben degno di esser eternato nel bronzo, e proprio ad ispirare un artista. Si fece un concorso, ed ecco qui raffigurato il bozzetto vincitore, opera di un plastico egregio. L'indomito popolano vi è rappresentato puntellato col braccio ed appoggiato colla mutila coscia ad un masso, il volto fieramente proteso, la stampella brandita nel pugno libero, in atto di scagliarla sul nemico. Vi è forse qualche pesantezza ostentata di forme, ma il movimento è drammatico e l'espressione indubbiamente intensa. Senonchè questo

valoroso che vestiva la gloriosa divisa dei nostri bersaglieri, « il più dinamico dei nostri corpi » come è scritto qui nello stile illustre di moda, è rappresentato completamente ignudo. Ora, io sento qualche disagio nell'immaginare che un nostro eroico bersagliere, un combattente di questa nostra guerra terribilmente moderna, sia raffigurato ai nostri occhi in una pubblica piazza in istato di nudità completa. Mi sembra un venir meno a quella verità e a quel buon senso da cui mi pare che nessuna arte possa senza danno allontanarsi; mi sembra un ritorno a quella concezione accademica che in omaggio all'antichità classica ed al bello assoluto denudava i suoi contemporanei quando doveva ricordarli nel marmo e nel bronzo, e contro la quale l'arte moderna ha tanto combattuto. Penso con qualche ironia alle eloquenti parole con cui anni a dietro la critica moderna bollava l'errore di un Canova che aveva rappresentato Napoleone nudo come l'Apollo del Belvedere, e mi chiedo se sia proprio questo l'indirizzo più proprio alla creazione d'un'arte che rappresenti veramente ai futuri il nostro tempo e la nostra vita.

Il giornalista letterario che sedeva di fronte scosse la chioma ondeggiante, e sorrise con qualche commiserazione.

— Non c'è alcun rapporto fra le due cose — disse allungando le braccia e cacciando i polsini fuori delle maniche — Non c'è alcuna parentela fra queste due nudità. L'una è la fredda imitazione accademica di un modello greco-romano, l'altra è la superba visione ideale che rampolla dalla vita. L'eroe è nudo? Non può essere diversamente. Avreste voluto che questo gesto epico fosse immiserito da un gretto realismo? Avreste voluto vedere questo eroe popolano, che è

come il simbolo della fierezza con cui la nostra razza si è levata contro la barbarie straniera, costretto in una misera giacchetta di panno e in un paio di brache mal confezionate? La nostra giovane statuaria ha da tempo fatto giustizia di questo meschino materialismo documentario. Essa dal fatto risale all'idea, dalla realtà contingente al simbolo immanente, e cerca l'espressione del suo sogno concretando la sua visione in forme di bellezza ideale. Un altro giovane valoroso ha inaugurato questo indirizzo con l'ideale immagine del Garibaldi che eretto sullo scoglio di Quarto ha accolto il primo grido della nostra gesta: c'è da rallegrarsi che i nostri nuovi statuari abbiano udito l'ammonimento e lavorino a redimere le piazze delle città italiane dalla goffaggine realistica dei monumenti celebrativi che vi eresse l'arte dei nostri padri.

L'uomo di buon gusto ascoltò con deferente attenzione l'eloquente filippica; guardò di nuovo l'immagine che aveva dinanzi, e riprese:

— Il monumento di Quarto. Certo, un'opera non volgare; ma è anch'essa riuscita a cogliere quel punto armonioso in cui la realtà si transumana nell'idea e l'idea si concreta in forma umana? Ne dubito. Nonostante l'inverosimile lusso di parole strepitose che vi hanno spiegato attorno gli esegeti, quel Garibaldi ignudo e stecchito mi ha spesso, e non a me solo, destato un senso di disagio e quasi di leggero ridicolo, che non è, se non erro, il fine a cui dovrebbe tendere un monumento: inutilmente mi sforzavo di dire a me stesso che quello non era il Garibaldi contingente, ma il Garibaldi ideale; i miei occhi vi vedevano un Garibaldi denudato, e ne soffrivano. Colpa dell'autore che non seppe o non potè raggiungere l'equilibrio armonioso fra l'idea e la forma? Forse. Ad ogni

modo consentite anche a me di dire che fra i due monumenti che voi unite in una sola giustificazione non v'è rapporto di identità e nemmeno di analogia. Colà si trattava di rappresentare idealmente una figura quasi leggendaria nell'idealità della sua missione di apostolo e di condottiero della gioventù liberatrice: qui si tratta di un umile combattente in un solo episodio, concreto, realistico, rigidamente obbligato. Se volete esaltare questo gesto, come potete astrarre dalla realtà concreta in cui si è prodotto? Non c'è da temere che astraendo da essa si perda in gran parte la sua virtù evocativa e la sua efficacia persuasiva? Vestiva il Toti una misera giacchetta e un paio di brache mal fatte? Siete voi certo che anche da questi elementi non si potesse trarre un'armonia ed una bellezza? Se non erro l'arte di secoli e secoli sta a dimostrarci che v'è anche nei panneggi una bellezza. Se sia maggiore o minore, più degna o meno della bellezza ignuda è questione che non saprei decidere in due parole, e ad ogni modo non oserei tentarlo quando v'è qui che mi ascolta un professionista dell'estetica che ci ode contrastare e tace con un silenzio inquietante.

Il critico d'arte a riposo, che ascoltava il dibattito con la nuca appoggiata alla spalliera del divano e gli occhi assorti nelle volute del fumo della sigaretta, si scosse.

— Voi mi togliete ad una neutralità preziosa — disse sorridendo — Voi contate su quello spirito battagliero che può sonnecchiare ma non è mai domo in ogni antico combattente. Confesso che ascoltandovi in silenzio prendevo, senza volerlo, parte al vostro dibattito: non ho difficoltà a continuare ad alta voce il mio ragionamento mentale. Il nudo necessario alla

trasfigurazione ideale? È un criterio di cui diffido, perchè è una soluzione troppo semplice ed agevole. È troppo comodo prendere un eroe modesto e, denudatolo delle sue vesti, dire: eccovi l'eroe puro, sottratto alle apparenze caduche. Certo il nudo umano è una bellezza fondamentale, immanente, ma per ciò appunto non è forse da usarsi da noi (per cui non è più, come pei greci, una realtà quotidiana) che per la espressione di una poesia fondamentale ed immanente; quando questa poesia è legata indissolubilmente ad una realtà moderna, precisa e caratteristica, c'è il pericolo di snaturarla e di sminuirla denudandola. Ma non è sempre la spinta ideale quella che ha indotto artisti d'altri tempi e induce ora i nostri alla nudità plastica: è più spesso la compiacenza sensuale e la maggior facilità tecnica, poichè è certamente più agevole costrurre un nudo armonioso che non un armonioso vestito. Ma non è da credere che la nudità consenta di raggiungere la maggior bellezza: i drappeggi dell'Iris volante del Partenone e quelli della Vittoria del Sandalo hanno in sè una luce di bellezza che eguaglia e supera qualunque pura nudità geniale. Quanto è più arduo, tanto più nobile a me pare per un artista cimentarsi con questa difficoltà ed esprimere, pur attraverso vesti caratteristiche di un tempo, una bellezza eroica. E meno che mai legittima appare questa ripugnanza degli scultori ad assumere nei loro eroi il costume moderno oggi, poi che attraverso questa tragica guerra le foggie vestiarie dei combattenti hanno perduto ogni superfetazione ornamentale, ogni frivolità decorativa per assumere una semplicità ed un'austerità che si possono dire classiche. Ed è doloroso che i nostri artisti e massimamente i nostri scultori, non si siano accorti della bellezza fornita dal

gioco delle muscolature sotto quei panni austeri, plasmati sul corpo e quasi fatti una sola cosa con esso nella lunga comunione della trincea. Un plastico di genio avrébbe potuto trarre da quelle apparenze la forma tipica, semplice, riassuntiva, avrebbe potuto renderla armoniosa ed eterna con la potenza dello stile, come Costantin Meuñier seppe fare con le fogge degli scaricatori e dei minatori del suo paese. Perciò la veemente muscolatura di questo bersagliere denudato, che mi ricorda un poco il titano Alcioneus dell'altare di Pergamo, mi sembra un errore ed una confessione di impotenza a risolvere il problema più alto, e quell'arto mutilato mi desta inevitabilmente un'impressione più anatomica che estetica. Penso che fra cento anni, scomparsa per qualche accidente la stampella, potrà esser ammirato come frammento di bella ed energica modellatura; ma potrà anche esser creduto rappresentare un qualche eroe antico: non sarà mai il bersagliere del Carso, il combattente della nostra guerra. Perciò ho qualche difficoltà a credere che questo bozzetto sia, come afferma in quelle pagine qualche mio giovane collega, il segno della « nuova rinascenza » ed anzi « il primo fiore eterno e grande della guerra d'Italia ».

L'ANATOMIA RIGENERATA

PREVIATI

[1919]

Tra le opere degli artisti della generazione che tramonta ve ne sono alcune verso cui si volgono con reverenza, forse maggiore che non pel passato, gli occhi dei cultori della tradizione, e che d'altra parte raccolgono l'ammirazione fervida dei giovani, pur avviati per tutt'altra via. Sono quelle del Previati, non nuove, ma che giova rivedere, e delle quali conviene discorrere oggi che uno dei vessilliferi più ardenti, ed anche più colti, delle tendenze nuovissime, vi dedica un ampio studio (1).

Secondo il direttore della Galleria di Palazzo Pesaro, Gaetano Previati sarebbe il primo pittore del misticismo moderno, ne sarebbe anzi il massimo maestro; sarebbe un genio, verosimilmente l'unico genio della pittura italiana moderna. Ed eccone la dimostrazione.

Che cos'era la pittura italiana prima di lui? È presto detto. Cremona passò per un maestro autentico e per un pittore modernissimo, ma in realtà davanti alla realtà vera « Cremona era cieco »; paragonata senza preconcetti al vero la sua pittura è « terribilmente falsa ». I macchiaioli fiorentini? Signorini, quando dipingeva, faceva piuttosto « della critica e della polemica che della pittura »; quella di Fattori

---

(1) Nino Barbantini, *Previati,* Bestetti e Tuminelli, Milano, 1919.

era « senza calore e senza lirismo, piatta e inconcludente ». Se Cremona non fu che un superficialissimo riformatore della superficie pittorica, Domenico Morello conta anche meno. Non aveva idee chiare, « in pratica fu un pasticciere, sfruttò con l'abilità inutile e fatua di un mandolinista una tavolozza grossolana ». Costa, Palizzi, Ranzoni, Carcano, Bianchi, Michetti: « tutta gente mediocre, senza poesia, senza originalità, senza genio ». Per quasi un secolo l'Italia non ha avuto un solo genio: « fino a Medardo Rosso e a Previati, l'unico artista italiano del secolo decimonono è il neo-classico Antonio Canova ».

E Fontanesi? E Segantini? Bisogna concludere che non furono artisti. Segantini vedeva le cose accademicamente; « le sue pitture sono disegni colorati, la sua arte mancava di lirismo; era diligente, proba, oggettiva, positiva, senza fantasia, senza voli: quando vuol diventar simbolico non si arricchisce che di un accessorio deplorevole ».

Ma se l'Italia era un'aiuola di mediocrità, gli altri paesi non stavano meglio. Böcklin è un pittore di pupi mitologici, Millet in confronto di Previati è accademico, Gustave Moreau è un pittore debole e falso, Puvis de Chavannes è accademico anche lui. È molto se il Barbantini concede che nella pittura « calligrafica, riflessa e spesso abbastanza povera » del Rossetti ci sia però, qualche volta, « un indefinibile senso di arcano e di al di là ».

Ho citato testualmente le linee principali di questa requisitoria di uno dei critici più autorevoli del modernismo italiano perchè, meglio di ogni mia parola, forniscono un'idea della loro mentalità e possono aiutarci a comprenderne le tendenze. Dico subito che se alcuni di questi giudizi sono a parer mio frettolosi

ed ingiusti come quelli sul Böcklin, sul Rossetti e sul Segantini, negli altri non si può negare vi sia non poco di vero. Nuoce a questa parte di verità un certo tono assoluto e dogmatico, un certo sussiego sprezzante che è di moda nella giovine critica d'arte italiana. Frasi come questa: « Lenbach è l'accademia; l'arte contemporanea è Renoir », sono frutti di un assolutismo alquanto incauto. Io credo che fra cinquanta, cento o duecento anni, chi metterà, per esempio, a confronto il ritratto di Dollinger, che è alla Neue Pinakothek, e quell'ineffabile signore in completo turchino che fuma la sigaretta appoggiato alla ringhiera della scala, che tutti hanno potuto vedere a Venezia nel 1910, concluderà che il preteso accademismo ha permesso al Lenbach di rendere viva ed immortale una entità umana a petto della quale la modernità del Renoir sembrerà un ridicolo figurino di giornale di mode, qual'è. Perchè non c'è pretesa di modernità di visione, nè di tecnica, che possano legittimare la banalità e la goffaggine di una posa e di un'espressione.

*

Come dunque se il Previati era « un genio » che diceva « parole eterne e sublimi », così lento e contrastato fu il suo riconoscimento? La nuova critica mette naturalmente a carico dell'imbecillità del pubblico, della critica e dei colleghi questa lentezza e contrasto. Ma è una accusa ingiusta in gran parte. Pubblico, critica e colleghi, pur ammettendo la nobiltà delle intenzioni del Previati e l'afflato di poesia delle sue pitture, erano urtati da gravi scorrezioni di disegno, da toraci che sembravano vesciche, da

braccia che avevano apparenza di salsicciotti, da mani che parevano artigli. I non benevoli si inalberavano, i benevoli (e meglio degli altri coloro che conoscevano dai banchi di scuola le scarse facoltà meccaniche del Previati, la sua incapacità a padroneggiare la forma), domandavano perdono di quel fatale peso morto d'insufficenza costruttiva, in grazia del sovrano spirito di poesia che, lottando duramente contro le proprie deficenze, egli era riuscito ad esprimere, sia pure imperfettamente e attraverso gravi lacune ed errori.

Tale appariva l'arte del Previati agli spiriti sereni. Fu un grave errore degli amici troppo zelanti e degli scrittori aderenti a quella « Società per l'arte di Gaetano Previati », la quale inquinò di industrialismo inevitabile la propaganda in favore dell'artista, il voler difendere o negare quelle lacune ed insufficenze, il farne anzi un titolo di genialità suprema.

Secondo il Barbantini: « Sotto la passione dolorosa « dell'artista, sotto la sua mano dolorosa, la figura « umana di ossa e di carne, pure serbando in gene- « rale la solidità e la verosimiglianza della propria « architettura, non contiene il proprio scheletro asso- « luto, non ha le proprie membra, i propri muscoli, « i propri nervi a posto, ma è rigenerata continua- « mente dal proprio atto doloroso. Superando ogni « preconcetto ed ogni legge diversa da quella della « propria emozione, l'artista la corregge e là crea « secondo il proprio stile doloroso... Tutte le ossa si « dislocano. Tutto lo scheletro si sfascia e si disor- « dina ».

Come una figura umana, che non ha più membra, ossa e muscoli a posto, possa conservare « la solidità e la verosimiglianza » della propria architettura,

come possa uno scheletro in cui le ossa si dislocano, si sfasciano e si disordinano, conservare un' « architettura » è un mistero che solo ai veggenti della critica nuova può apparir chiaro. In verità questa « anatomia rigenerata » è un'anatomia a cui manca precisamente ogni solidità e verosimiglianza.

Questi prodigi stupefacenti di esegesi anatomica non possono trarre in inganno se non coloro che desiderano essere ingannati. Gli altri sanno che ci sono nell'arte esempi di deformazione (o per meglio dire d'accentuazione) dovuti a lirismo geniale (e i nudi di Michelangelo ne dànno numerosi esempi) ed altri dovuti ad insufficenza costruttrice. I primi conservano veramente ai corpi la solidità e la verosimiglianza dell'architettura umana, gli altri (e tali sono spesso quelli del Previati) la infirmano e la negano.

Una forzatura critica parallela è quella che riguarda il colore previatesco. Come tutti sanno, il Previati fu un fervido, ostinato teorico del divisionismo. Il divisionismo era per lui la base assoluta d'ogni degna pittura. Dice il Barbantini : « il divisionismo non è « dunque un capriccioso e brillante sfruttamento di « dati scientifici, ma è la tecnica necessaria e fatale « della pittura contemporanea, ispirata dalla contem- « plazione estatica della natura... Un Monet, un Seurat, « un Previati dell'ultimo tempo visti anche all'aria « aperta, brillano, vibrano e cantano. E si assomi- « gliano al cielo, alla marina, al prato fiorito ». Viceversa poche pagine di poi, scrive : « Previati non « assunse la tecnica divisionista sotto l'impressione « della realtà, per rendere il colore più simile al « colore del vero, chè anzi assunse quella tecnica « proprio nel momento in cui la sua arte diveniva « categoricamente e definitivamente irrealistica. Non

« la assunse neppure per rendere il colore più vivo « e brillante, chè anzi fino al '900, pur servendosi « soltanto di tinte divise e prevalentemente schiette, « ne compone gamme dorate, argentee e glauche che « sembrano svanite e velate tanto sono grigie e « spente ». È proprio la stessa cosa, salvo che è perfettamente opposta. La tecnica « necessaria e fatale » a dare alla pittura la vibrazione della luce aperta, è riuscita invece a cose svanite, velate grigie, e spente. Ed è vero, ed ognuno può, dinanzi ai quadri del Previati, constatare che se essi formano armonie argentine o dorate talora deliziose, col brillare della luce vera non hanno nulla a che fare. Forse appunto in questa irrealità di luce consiste il loro incanto; ma dove se ne va la tecnica « necessaria e fatale » che fa brillare all'aria aperta i quadri come cose vere? Tanto è vero che la pretesa gloria di luce vera divenne nelle ultime opere una uniforme tinta gialla ben poco luminosa. In realtà il divisionismo del Previati fu assai più teorico che pratico, più lineare che cromatico, e il Barbantini stesso è costretto a cercarne giustamente ed ingegnosamente la ragione nel bisogno di un fremito lineare che rispondesse al lirismo fluttuante dell'immagine interiore.

*

Quest'opera tutta creata, non dalle mani e dagli occhi, ma dallo spirito, tutta pervasa da un commosso lirismo, fu ineguale, squilibrata, oscillante; mescolò capolavori ed aborti, splendori e puerilità. Bene spesso i mezzi tecnici del Previati erano insufficenti a raggiungere la visione interna e a determinarla in forme

armoniche. Fu sopratutto colpita da una senilità precoce, che la dolorosa malattia dell'artista viene ora a chiarire. Da anni la sala del Previati era nelle mostre d'arte non più una gioia ma una sofferenza per coloro che lo amavano, serbandosi immuni da vincoli di partito artistico e di interessi di sfruttamento industriale. Ma lo zelo dei fedelissimi e gli interessi commerciali volevano imporre egualmente l'ammirazione, un'ammirazione incondizionata, integrale, e lo snobismo dei falsi amatori d'arte e delle signore intellettuali, peste dei ritrovi artistici, aiutava l'inganno. Così avvenne che si gabellarono come fiori di genialità cose pietosamente puerili come le *Galere genovesi*, le *Caravelle pisane*, il *Bucintoro*; che si additarono come soavissime rappresentazioni di infanzia certi bambini che sembravano lumache e rospiciattoli; che si celebrarono come capolavori opere come il trittico *I funerali di una vergine*, o *Il giorno*, in cui nell'uniformità dei tipi e del colore non era più che uno stanco riflesso dell'emozione antica. Nessuna teoria di « deformazione mistica del disegno », e di « espansività della forma dell'universo » può legittimare la fiacchezza di queste e di tante altre opere. Così ci si domanda se proprio credono di provvedere alla fama del Previati coloro che diffondono anche oggi in libri e riviste con altissime lodi quelle misere cose senili che sono *La ferrovia del Pacifico*, *Il canale di Suez*, *Il traforo delle Alpi*.

*

Questi errori di zelo e questi accorgimenti commerciali non debbono riflettersi in danno della valutazione dell'artista. Che nel commercio artistico si cerchi di vendere ad altissimo prezzo anche ogni più povera cosa, è cosa che riguarda solo i negozianti e gli acquisitori: lo sciocco snobismo dei nuovi collezionisti d'arte non merita di meglio: a loro basta una firma. La storia dell'arte ha altri sistemi. Tra le tante opere del Previati in cui « la mano non riusciva a tracciare che faticosamente, stentatamente e qualche volta solo con approssimazione », come confessa il suo innografo, la linea sognata, essa sceglie quelle poche in cui quella natura, povera di facoltà meccaniche, visive e manuali, riuscì con maggior approssimazione a tradurre la ricchezza di poesia della sua anima, il suo vibrante lirismo. Perchè il Previati fu veramente, se non l'unica (perchè sarebbe puerile negare la ragione poetica all'opera di un Fontanesi e di un Segantini) certo la più commossa, ingenua, pura, sensibile, lirica anima di poeta che la pittura italiana abbia visto. Per lui la pittura fu sempre espressione necessaria di una poesia interiore, e non mai compiacenza sensuale o virtuosità di meccanismo. La sua visione di pittura fu sempre fantasma poetico, e se questo fantasma ebbe poca varietà, se si concretò in un ristretto numero di forme troppo ripetute, ciò nulla toglie alla sua altezza.

*

Per un caso curioso l'opera più completa e potente del Previati, quella in cui le sue insufficenze approssimative meno si palesano, e la sua potenza di poeta tocca le intensità maggiori della visione lirica, il quadro *Le Marie ai piedi della Croce*, è ricomparso ai nostri occhi in una mostra d'arte in cui la pittura italiana per rinnovarsi si apre alle forme più anarchiche. Nella immensa miseria ideale, nell'aridità sentimentale, nella povertà poetica in cui le ricerche del tecnicismo l'hanno precipitata, quest'opera sta a parte come creatura di un'altra sfera. Non è più pittura: è poesia pura: il pittore è disceso col suo solo affetto sin nel cuore della tragedia, e l'ha rivissuta, immune da ogni ricordo di tradizione, di scuola e di stile: ha sofferto tutto il dolore che doveva esprimere. E in questa espressione ha raggiunto la bellezza armoniosa più alta, quella che non si cerca, che viene da sè, qualche volta.

Dice bene il Barbantini che il Rinascimento ha ignorato la poesia più alta del cristianesimo: dal Previati, per trovarla, egli risale ai Bizantini ed ai Gotici. Dinanzi a questo quadro ho pensato alla Deposizione di Aquileia ed a quella di Pietro Lorenzetti ad Assisi, che se ne direbbe una derivazione; ma in tutta la pittura moderna non c'è che un'opera che possa esservi raffrontata: l'umile schizzo di una crocifissione tracciato da Eleonora Siddal, la moglie di Dante Gabriele Rossetti: soltanto quella pura anima di poetessa, assorta nella sua mistica estasi amorosa,

è giunta a questa intensità immediata di visione, a questo lirismo tragico, puro d'ogni rettorica.

Dinanzi a queste figure di donne che nel freddo e nell'ombra della grigia bassura si torcono nell'angoscia solitaria, dinanzi a questa tela in cui tanta altezza di poesia e così vibrante commozione sono raggiunte con semplicissimi mezzi, senza divisionismo, e per opera di un pittore poveramente dotato di meccanismo espressivo, vien da farsi una domanda. I giovani d'oggi si affannano in tormentose ricerche di formole nuove di tecnica e di stile, lineari e cromatiche, rettilinee e curvilinee, analitiche e sintetiche, e ne affermano la necessità assoluta per tradurre la loro visione del vero. Il segreto della riuscita, dell'arte espressiva, di quella che dura immutata nei suoi effetti attraverso i tempi, non sarebbe, per avventura, non nelle formole, ma nell'anima del pittore?

LA CRISI

[1919]

C'è un vento di rivoluzione tra i giovani che si volgono oggi alle arti figurative; ce n'era già qualche accenno prima della guerra; la guerra, che ha sconvolto tante cose, non poteva non acuire questa irrequietezza: ha accelerato il movimento. I giovani affermano che l'arte del passato, del passato di ieri, non basta più alla loro visione, e cercano le leggi e le formole di un'arte nuova; parlano di barriere da spezzare, di accademismo da spazzar via, di occhi e di anime da rieducare; proprio come i loro padri parlavano quarant'anni fa.

L'arte era dunque fino a ieri prigioniera delle accademie? Non si sarebbe detto. Pareva che nell'arte ci fosse una libertà più che sufficente al libero sviluppo delle personalità geniali; a qualcheduno pareva che ce ne fosse persino troppa; pareva che ci fosse una vera anarchia, ed invocava dalla carità degli artisti un po' di quell'unità di stile ch'era stata la forza incomparabile di altre età. E infatti le grandi battaglie liberatrici erano state combattute da tempo. A schiacciare le accademie ci avevano pensato i veristi; dopo di allora chi si sognava in Italia di essere schiavo delle accademie? Precetti, regole, formole tecniche? Ma ognuno si metteva a dipingere ed a plasmare a piacer suo, ricominciando da capo l'esperienza dei millennî.

Era una spaventosa perdita di tempo, ma in quanto a libertà non c'era che dire. Imposizioni ideali? Ma non si era ammazzato il quadro storico, il tema borghese, il paesaggio composto, non si era giunti all'indipendenza assoluta da ogni pretesa di « soggetto » e di « stile »?

E quest'arte moderna, così varia di tecniche e di indirizzi da parere persino malata di anarchia, aveva permesso la fioritura di grandi ingegni profondamente dissimili: Whistler e Zuloaga, Klimt e Hodler, Segantini e Carrière, Constantin Meunier e Medardo Rosso. Non la si poteva dire un'arte prigioniera dell'Accademia ed esaurita dall'impiego di tecniche invecchiate. La necessaria evoluzione delle formole rappresentative? Nessuno ne è persuaso più di me, che ho speso qualche non lieve fatica a far trionfare anni fa quel concetto in altri campi, contro coloro che pretendevano imporre alla lirica moderna le forme ed i ritmi immutabili del dugento e del trecento; ma se c'era arte in cui proprio non pareva ci fosse urgenza di nuove rivoluzioni, in cui anzi sembrava che fosse il caso di trarre un maggior frutto dalle conquiste liberali, era l'arte figurativa.

Perchè io temo che i giovani scambino per un difetto dell'arte ciò che non è che difetto di persone. Sentiamo tutti un disagio ed un malessere; sentiamo tutti l'infinita miseria dell'arte che si fa da qualche tempo: la sentiamo in tutto il mondo, ma massimamente in Italia. Non abbiamo più nessuna grande figura, nessuna grande energia fecondante; non abbiamo più nè ritrattisti, nè paesisti; siamo costretti a considerare Ettore Tito come il nostro maggior artista: è tutto detto. Ma non è difetto di formole artistiche esaurite: è scarsità di ingegni; mancano nella pittura

e nella scoltura, come mancano nella prosa e nella poesia, nella scienza e nella politica; mancano fra noi, come fra gli stranieri: il livello geniale era già basso prima della guerra: lo sforzo immane non poteva che abbassarlo ancora.

Ma i giovani non credono che la colpa possa essere in loro stessi: la colpa dev'essere nell'arte, anzi nelle formole artistiche, e vanno in cerca della formola redentrice, del toccasana che debba trasformare in luce geniale la mediocrità ombrosa dell'oggi. Cercano in arte la ricetta magica, come altri infiniti la cercano nella politica, nell'economia, nella sociologia: è il contrassegno delle età inquiete e agitate.

*

Quando in Italia i giovani cercano una nuova formola estetica, la vanno a prendere bella e fatta a Parigi, dove è già vecchia di dieci anni. Proprio come per gli abiti, ma con maggior ritardo. E come per gli abiti ci sono lassù i grandi sarti e i « mannequins » incaricati di lanciare le mode, così ci sono nel cervello del mondo i grandi negozianti di quadri, i critici d'arte « ad hoc » ed i giornalisti. Non c'è una sola, fra le mode estetiche che ci sono giunte di Francia in questi ultimi decenni: impressionismo, luminismo, divisionismo, sintetismo, che non fosse soppannata dagli interessi di un negoziante. E questo può spiegare molte cose agli ingenui. I negozianti di mode artistiche sono obbligati, come quelli delle mode vestiarie, a cercare sempre nuovi figurini, e si rivolgono naturalmente, non a coloro che sanno camminare da sè e che sono già valutati dal pubblico, ma agli incompleti, agli squilibrati, ai pazzoidi, che nessuno

vuole; perchè ne possono comperare l'opera a cinquanta lire con la speranza di rivenderla fra due, cinque, dieci, vent'anni, con l'aiuto della critica, dei giornalisti e degli « snobs », a mille o diecimila. C'è a Parigi chi raccoglie anche ora le più pazzesche cose, le « fumisteries » più impudenti che compaiono nelle libere mostre d'arte; nessuno le compera, tutti ne ridono. Non importa: lo speculatore aspetta, aspetta il giorno che deve venire; e bisogna dire che ha ragione; perchè ormai non c'è da disperare di nulla; nella più sciocca o nella più burlesca delle figurazioni un uomo di buona volontà può sempre scoprire genialità misteriose. Non sono io che lo dico; Yvanoe Rambosson, avvenirista zelante, critico d'avanguardia, fondatore di quel « Salon d'automne » che doveva ospitare le più libere tendenze dell'arte, ecco come parlava, dopo alcuni anni di esperienza, della sua creatura: « Certe sale diventano un'officina di orrori fabbricati alla dozzina e al ribasso da un fabbricante frettoloso ». Esse sono « un tranello grossolano teso al pubblico da un pugno di commercianti e di critici associati ad alcuni arrivisti presuntuosi. Qualche « snob » nevrastenico od ignorante cade in deliquio dinanzi a queste produzioni informi e talora le compera, fingendo di scoprirvi bellezze che l'uomo volgare non saprebbe vedere. Così ci si fa una riputazione di intelligenza acuta di fronte agli sciocchi ed ai timidi ».

*

Anche a lasciar da parte i pazzoidi, gli arrivisti presuntuosi ed i commercianti sfruttatori, c'è in questa tendenza italiana ad ascoltare in arte il verbo di Parigi un pericolo non lieve. I francesi sono un popolo

ricco di bellissimi ingegni, ma di ingegni vivaci, lucidi ed intuitivi assai più che non larghi, pazienti e costruttivi; di ingegni più abili a scoprire le piccole verità laterali che non capaci di afferrare l'insieme delle verità attorno ad un nucleo centrale; la loro visione, per ciò appunto che è mobile e vivace, è intensa, ma unilaterale: scambia spesso la parte per il tutto; e non nelle sole arti figurative: basta pensare a Monet, a Mallarmé, a Debussy per avere un'immagine della genialità francese nelle sue ricchezze e nelle sue deficenze.

È caratteristico degli ingegni incompleti (e la cosa aumenta naturalmente quando si discende agli squilibrati, ai genialoidi ed agli impotenti) lo scambiare una verità secondaria per la verità capitale e fondamentale dell'arte. Lo scopritore esalta quella verità a scapito d'ogni altra, vi fonda sopra un'estetica intransigente e vi uniforma la sua opera, che riesce naturalmente unilaterale e squilibrata. La storia degli abbrivii estetici degli ultimi decenni è la storia di successive visioni incomplete che divenivano necessariamente nemiche.

I giovani che credono oggi di tenere in tasca la verità « toute neuve, luisante et portative », farebbero bene a meditare su ciò che è avvenuto nel campo della pittura negli ultimi cinquant'anni. Abbiamo visto discendere da Parigi volta a volta l'impressionismo, il luminismo, il divisionismo, il linearismo, il puntinismo, il sintetismo, il cubismo, per non parlare di altri più recenti che esorbitano da questo campo. Evoluzione naturale e legittima? Ah no; ognuno di questi indirizzi ci è stato dato volta a volta come la verità vera, assoluta, totale e permanente dell'arte: tanto è vero che coloro che non vi si uniformavano erano

guardati come ingegni sorpassati, come menti irrigidite, incapaci di aprirsi alla visione dell'ineffabile luce della verità. E come potrebbero formare evoluzione legittima dottrine che fanno a pugni fra di loro? Perchè anche un professore d'estetica giunge a capire che il divisionismo e il sintetismo, l'impressionismo e il cubismo sono cose che stanno proprio agli antipodi.

Erano verità parziali; v'era in ogni dottrina un fondamento di visione giusta: era il problema della rappresentazione del reale visto con unilateralità; l'errore degli scopritori fu di esagerare quella verità a scapito di altre verità che erano attorno; di cercare la trasparenza ariosa e di abolire la solidità dei corpi; di cercare la solidità dei corpi e di abolire l'aria avvolgente; di sfumare i contorni e di perdere la forma; di cercare nel contorno la forma e di perdere la prospettiva aerea; di cercare lo scintillìo della luce e di tradire la realtà del colore; di cercare la sensualità del colore e tradire la verità della luce.

Se ne accorgono ora. Quando l'impressionismo di Monet e di Renoir era trionfante, guai a colui che, pur riconoscendo la luminosità ottenuta, osasse mostrare la limitazione ideale di quell'arte, la sua apparenza bambaginosa, la sua inconsistenza strutturale. Ora i critici nuovissimi scrivono: « La visione del pittore impressionista... manca di intima e irriducibile ossatura, di scheletro necessario. Il processo tecnico inaugurato e in parte scrupolosamente eseguito da qualcuno dei maestri di quella scuola porta fatalmente alla liquefazione ed alla polverizzazione della pittura ». E un altro: « A forza di trascurare via via ogni altra qualità delle cose raffigurate per non renderne che la vibrazione luminosa », si giunge « a una pittura inconsistente, troppo tenue e vaporosa, dove la forma e i

corpi si disgregano, sfumano, si squagliano e si dissolvono nella fluidità dell'aria, fino a che tutto svanisce e annega in un barbaglio di luce bianca ». Egregiamente; ma se questi critici d'avanguardia in ritardo avessero detto allora queste cose sarebbero stati accusati di senilità precoce e di incomprensione atavica.

Sorse il divisionismo con le sue varie modalità meccaniche: le lineette, i puntini, i quadretti, le rigature di pasta. Chi non ricorda il feroce apostolato dei divisionisti in quegli anni? Era la verità, la luce, l'unica via logica e possibile per l'arte; era la tecnica « fatale e necessaria ». Guai a colui che, togliendosi il cappello dinanzi ai risultati talora ottenuti, osasse tuttavia lamentare la lignea e goffa rigidezza di quelle figure, la innaturale e lapidea pesantezza di quelle fronde e di quei cieli. Era un accademico inguaribile, un uomo negato alla comprensione delle vere, lampanti, eterne ragioni dell'arte. Che ne è del divisionismo? È morto e sepolto, cioè no, si rifugia in qualche malinconico sopravvissuto, pietosamente solitario. La verità è stata capovolta: il divisionismo divideva in polvere ariosa il colore; ora il colore è esaltato nella sua compatta forma di smalto; il divisionismo scarniva in esili fili le pennellate: ora la verità risiede nella tinta piatta, campita entro un contorno nero.

Chi non ricorda il luminismo? Chi non rivede certe sale di mostre d'arte tutte turchine e violette? Erano le sale dei giovani, il verbo dell'avvenire, la giovinezza, la salute, la verità, la vita. A mettere in dubbio che la natura fosse o guadagnasse ad essere rappresentata in quel bagno d'azzurro c'era da far sorridere di disprezzo, proprio come ora sorridono di disprezzo i banditori del sintetismo o del cubismo a chi osi dubitare che in essi stia la base razionale dell'arte. Ma

questi stessi novatori ci avvertono che « il divisionismo e il luminismo che dall'impressionismo pseudo-scientifico trassero la loro origine, non potevano che condurre ad un « fastidioso tecnicismo » o ad un « concettualismo infecondo » e dichiarano i luministi « sfortunati Prometei escogitanti sempre nuovi artificî per carpire il segreto dell'inafferrabile luce ».

*

Che ne è rimasto di questo cinematografo di tecniche opposte? Nulla, o quasi. Opere piene di carattere, come quella, per esempio, dello Zuloaga, ne sono non solo immuni, ma ne costituiscono la negazione formale. Hodler e Klimt dall'impressionismo sono giunti allo stilismo lineare. Ora un critico nuovissimo mi dice che « l'importanza di un movimento artistico non può che essere costituita da quanto era in esso di così naturalmente vivo e fresco da conservare ancor oggi la originale vita e freschezza. È questo il lato positivo ed il solo essenziale: tutto il resto — il lato negativo — potè avere un momentaneo valore di reazione, ma certo era fin dal nascere destinato a corrompersi ed a perire ». Parole d'oro. Ma perchè mai allora avete totalmente abbandonato quell'indirizzo? Non c'era nulla di vivo e fresco? C'era, ma era una minima particella di verità. L'errore fu di gonfiarla artificialmente sino a soffocare altre verità maggiori e che non si possono impunemente trascurare.

A questo punto bisogna mettere in luce una menzogna convenzionale. Quando alcuno si permette di indicare le lacune e le deficenze di un nuovo indirizzo artistico la risposta è sempre una sola. Ricordate,

gli si dice, che anche gli impressionisti furono combattuti e derisi ed ora sono accettati da tutti, entrano nei Musei ed i collezionisti si disputano le loro tele a peso d'oro.

È un semplicismo capzioso. Se l'impressionismo, come qualunque altro indirizzo, è degno di essere illustrato come fatto storico, non è punto vero che il tempo abbia dimostrate false tutte le accuse di cui fu fatto segno, nè illegittimi i contrasti, nè che abbia trasformato in opere di bellezza i suoi documenti. A distanza di trent'anni i passeggiatori della *Dimanche d'été à la grande Jatte* di Seurat sono marionette legnose e alquanto ridicole, proprio come furono giudicate nel 1886. La deliziosa finezza di grigi di qualche rarissima opera di Renoir, come *La loge*, era già visibilissima ed apprezzabilissima nel 1874, ma l'informe, il goffo, lo sproporzionato di tante altre cose sue, gli occhi asimmetrici, le bocche di traverso, la banalità melensa delle espressioni, l'impaccio dei movimenti, sono ancor oggi tali e quali erano allora. L'aver voluto imporre all'ammirazione del pubblico come caratteri di genialità il buono e il cattivo, le qualità e le deficenze, l'armonia e la stonatura è stato l'errore pernicioso della critica d'arte d'avanguardia; ed è l'errore che si ripete sempre. Ma i critici d'arte d'avanguardia ne sono ben puniti dal tempo, come è punito chiunque alteri e sforzi la verità per far trionfare un'idea. Essi fingono di non vedere e giustificano con sofismi le lacune e gli errori. Sorge un novatore più squilibrato e lacunoso, ed essi non si sentono più di fingere e di sofisticare; dicono finalmente la verità. Apriti, cielo. I nuovi critici di avanguardia, panegiristi del terrorista nuovo, li aggrediscono, li vilipendono, li deridono, negano persino i loro antichi meriti di

sofisticazione del vero. Renoir aveva dipinto da un brutto modello delle orribili donne nude, sempre lo stesso tipo di cuoca di basso conio; era evidente che gli mancava il senso della bellezza e dell'armonia, nonchè la facoltà di disegnare senza errori involontari. Ma Camillo Mauclair, critico di avanguardia e illustratore entusiasta dell'impressionismo, escogitò a spiegare quella bruttezza la teoria curiosissima: la donna di Renoir non è la donna moderna, la parigina, la donna colta, fine, è un puro animale, una creatura barbara, primordiale, selvatica, come si può trovare fra i selvaggi o negli abissi delle età primitive: Renoir, col suo genio, l'ha divinata attraverso il tempo e lo spazio. Ma ecco che sorge Cézanne, e dipinge delle donne nude più brutte, più sconnesse, più spaventose. Camillo Mauclair, non si sente di scoprire una donna più barbara, più selvatica, più primordiale, e allora insorge contro gli « innominabili quadri da baracche da fiera, contro i nudi che sembrano dipinti in odio alla carne, alla grazia, alla luce, all'amore da un imbianchino barocco e feroce ». Infelice! Verranno i vessilliferi di Cézanne, a dirgli che Renoir sente il « poncif » e che le donne di Cézanne sono « miracoli indimenticabili di grazia, creature di un « Eden » senza uguali ».

Di simili disgrazie abbiamo esempio anche fra noi: è bastato che qualche zelante sostenitore dell'avvenirismo facesse qualche riserva dinanzi agli idoli deformi dell'oggi, Cézanne, Van Gogh, Gauguin, Van Dongen, perchè diventasse un imbecille, un citrullo, perchè fosse sputacchiato e deriso. Capita ai critici di avanguardia ciò che avviene ai capi rivoluzionari. Appiccano il fuoco, e la folla li segue; ma quando, impauriti dalla casa che brucia, si arrestano e vogliono smor-

zare le fiamme, sono logicamente travolti, calpestati, sostituiti issofatto: anche la critica d'avanguardia ha i suoi Kerenski.

C'è da imparare qualche cosa? Qualcheduno impara. Un giovane pittore avvenirista, tornato dalle trincee, scriveva giorni addietro in un giornale d'arte queste parole: « Ci pare che la pittura sia ridotta ad una « complicata discussione, ad una lite per l'affermazione « di alcuni tipi geroglifici. L'unico moto interno che « produce simili espressioni si può definire una specie « di erotismo per particolari invenzioni di forme e « scelte di oggetti; cioè ci sembra che l'artista si « accinga al quadro in virtù di una simpatia per certi « modi preconcetti di colorire, segnare, cifrare, com- « porre... Tutto ciò è conseguenza dell'arte francese, « che per anni ed anni abbiamo subìto con amore « sincero e sviscerato. Con entusiasmo infantile e cre- « dulone abbiamo creato in Italia delle vere correnti « stilistiche che abbiamo imposte con prepotenza ». E concludeva: « Bisognerà dunque ricominciar da capo, cioè per divenire pittori bisognerà scordare la pittura e 'cercare in noi l'uomo' ».

Qualcheduno comincia a ragionare. Vedremo quanto ce ne sia bisogno.

CÉZANNE

[1919]

Un grande artista mi diceva un giorno: « Ma che « cos'è questo furore dei giovani per Cézanne? Non « riesco a capirlo. Non si è mai visto un infatuamento « simile. Ciò che conosco di lui non me ne dà alcuna « ragione ».

Gli ho risposto: — È un fenomeno curioso; tanto più curioso in quanto quasi nessuno di questi giovani lo conosce. Per la massima parte non ne hanno visto che qualche riproduzione fotografica. Sembra poco per conoscere un genio e per iscriversi alla sua scuola. Ma pare che basti. Basta sopratutto quando due o tre scrittori d'arte d'avanguardia ripetono loro da dieci anni (traducendo naturalmente la lezione dei loro confratelli parigini) che Cézanne è un genio, il rivelatore d'un mondo nuovo, il Messia dell'unica vera e possibile pittura.

Ricordo ancora la commossa curiosità con la quale nell'ottobre del '907 entrai nelle sale del « Salon d'Automne » che ospitavano la mostra postuma del maestro. Cézanne era morto da un anno ed era quella la prima esposizione ingente della sua opera: cinque sale, cinquantasei opere ad olio ed acquerello. Come diceva un critico zelante, esse « avrebbero oramai permesso ai curiosi di rendersi conto con assoluta precisione dei meriti reali » di colui che gli scrittori

d'avanguardia nella loro lirica propaganda salutavano come un genio sovrano, ed alcuni anzi come il massimo genio della pittura di tutti i tempi.

Vi entravo con gli occhi ancora gravidi di indimenticabili visioni d'arte: avevo visto pochi giorni innanzi opere diversissime di tendenza e di tecnica, ma collegate da un'eguale levatura di ingegno e di bellezza raggiunta: la *Venere* Rokeby di Velasquez e la *Donna alla Spinetta* di Vermeer, il *Sogno di Dante* di Rossetti e *Work* di Madox Brown, *Lorenzo e Isabella* di Millais e *L'ombra di morte* di Holman Hunt, *Miss Robinson* di Gainsborough e *Nelly O'Brien* di Reynolds; mi ero, in un angolo della « National Gallery », indugiato dinanzi alle tavolette di sicomoro di El-Fayum, rapito dalla meravigliosa modernità di quei ritratti greco-egizi; dinanzi alla testa di un romano dipinta a bioccoli di pasta, come avrebbe potuto farla Segantini, stupenda di impianto e di energia espressiva: credevo di essere aperto a qualunque più libera espressione di arte e di genialità trionfante.

Cézanne mi si rivelava in un molteplice aspetto: paesaggi, nature morte, ritratti, donne nude. Erano le opere che dovevano « rendere impossibile ogni negazione dell'ingegno del grande incompleto, che ebbe così giusto il senso della forma », « che ebbe un senso ammirevole del rilievo, un senso meravigliosamente ricco e fine del colore », che fu « ingenuo e deliziosamente spontaneo », al quale bisognava « far l'onore dei progressi fatti nell'interpretazione della natura e del nudo », come diceva la critica.

Che cosa vedevano i miei occhi? Vedevano paesaggi in cui in mezzo a certi alberi che sembravano spazzole rôse dai tarli comparivano casette sbilenche e pencolanti da un lato, come quelle che può dise-

gnare, dai quattro ai sette anni, un bambino totalmente negato alle arti del disegno; vedevano nature morte in cui tre pere in un piatto, una zuppiera, una brocca, una tovaglia, indicate con un incerto contorno nero, campite di colore puro, erano tradotte in una materia ed in una modellatura che toglievano loro ogni somiglianza col vero: le pere erano storte, i limoni sbilenchi, il piatto ondulato come un foglio di carta, la tovaglia rigida come se di cartone o di legno, la zuppiera e la brocca storpie e pencolanti, la stoffa di fondo dipinta nei suoi fiorami con lo stento inabile di un imbianchino di campagna; vedevano donne che non sembravano donne, ma rane e rospi, verdi e rosse così da parere pomodori e cocomeri; vedevano ritratti in cui un fantoccio vagamente umano confitto sopra una sedia traballante, nella posa rigida da fotografo di provincia, mostrava la sua faccia ebete faticosamente storta, le sue braccia disugualmente lunghe, le sue mani di legno o di pasta con un numero talora impreciso di dita, le sue vesti di cartone.

Il primo moto era di ribellione e di scherno, come dinanzi ad una mistificazione grossolana. Ma no, quell'uomo non era un ciarlatano: in quella barbarie infantile v'era un impaccio e una fatica che rivelavano un candore ingenuo, uno sforzo testardo e doloroso: era un uomo che aveva lottato e sofferto per giungere a padroneggiare una cosa per lui inafferrabile: la forma. Per raggiungerla se la segnava da principio con un sommario contorno nero, come col dito intinto nell'inchiostro, proprio a rovescio degli impressionisti, poi cercava di modellarla e di lumeggiarla col colore; ma, nel tentare e ritentare centinaia di volte, la forma gli sfuggiva e nell'ingombro della pasta ammucchiata

il colore perdeva la sua fluidità e trasparenza e diventava gesso, legno, cartone.

Non c'era dunque nulla di buono nel faticoso travaglio di quel malinconico maniaco della pittura? L'occhio lo cercava con benevolenza e col desiderio di scoprire un appiglio per legittimare gli inni dei fedeli; e facendo astrazione dalla barbarie infantile e talora grottesca della forma e delle espressioni riusciva a scoprire qua e là qualche finezza di grigi, qualche nota squillante di colore smaltato, qualche rapporto cromatico crudo ma vivace e inconsueto.

*

Qual'era dunque la situazione di spirito di un osservatore sereno dinanzi a quell'opera singolare? Un critico, non d'avanguardia, ma di buon senso, l'aveva formulata in quei giorni in questi termini: « Se si « limitassero a dirci: c'è stato in un angolo di pro« vincia una specie di muratore, di gessaiuolo soli« tario, il quale per una vita intera, con un accani« mento eroico, con una caparbietà di maniaco o di « allucinato, ma senza alcun pensiero di guadagno, di « vanità e di « réclame », impastò colori e li gettò a « zolle sulla tela, sforzandosi di riprodurvi o di tra« durvi a colpi di cazzuola, meno la forma che il « volume e lo spessore delle cose e degli esseri, con « un intuito talora giusto di certe armonie elementari « di turchino e di rancione, di verdi crudi e di ocra « rossa e di lacca bruciata, dipingendo, non si sa come, « forse anche coi piedi, oggetti il più spesso informi « e traballanti, divincolandosi furiosamente, fra rivi di « sudore male odorante, contro la sua inettitudine e « la sua orgogliosa ignoranza, ma riuscendo talora,

« attraverso infiniti abbozzi abbandonati a metà e
« sforzi impotenti, a rendere con una forza singolare
« la visione di certi aspetti, la sensazione sostanziale,
« per così dire, delle cose, a patto, ben inteso, che
« si trattasse di cose semplicissime e di motivi poco
« complicati, potremmo metterci rapidamente d'ac-
« cordo. Ma non si tratta più di questo. Si è raccolto
« nel suo studio tutto, anche le briciole più informi,
« anche gli abbozzi più sbagliati, anche le testimo-
« nianze più dolorosamente rivelatrici della sua con-
« genita, fondamentale impotenza, e si vuole esporre
« tutto e tutto imporre alla nostra ammirazione, perchè
« si vuol vendere tutto... ».

Un altro, Camille Mauclair, critico di avanguardia, che aveva pure trovato infinite indulgenze per le insufficenze e gli errori degli impressionisti, scriveva: « Si vanta la sincerità di una simile opera: evidentemente è l'opera di un uomo senza qualità native, « che vuole assolutamente dipingere, e c'è qualche « volta in ciò che fa la forza semplificatrice che l'inettitudine conferisce a più di uno scarabocchio di « bambino. Ma è sufficente? ».

*

Sì, uno spirito sereno era indotto a credere che il fenomeno Cézanne stesse press'a poco in questi termini. La conoscenza di quella strana esistenza confortava questa persuasione.

Quel curioso tipo di campagnuolo zotico e negletto, figlio di un piccolo borghese assai ricco, che dalla nativa Aix era venuto a Parigi, chiamatovi dal suo compagno d'infanzia e di studi Emilio Zola, e dopo avervi conosciuto Manet e Renoir e tentato invano

di esporre al « Salon » due quadri « quasi ridicoli », se ne era tornato furibondo ad Aix, per rimanervi tutta la vita a dipingervi solitario e testardo, a suo modo, oggetto di risa ai concittadini per l'inverosimile sporcizia dei suoi abiti e di malanimo pel turpiloquio collerico della sua parola, fu certamente un sincero e un persuaso. Ma non è meno dubbio che fu un uomo a cui la natura aveva negato molte di quelle facoltà meccaniche che sono necessarie ad un artista e sopratutto ad un genio. Lungi dal trasformare la natura, come pretenderanno poi i suoi celebratori, egli voleva esserne l'interprete fedelissimo: non dipingeva che dal vero, « con gli occhi fissi sul modello, in modo che ogni pennellata traducesse fedelmente ciò che vedeva ». Ma provava difficoltà inenarrabili, e ne è una prova il numero delle sedute che imponeva ai suoi modelli vivi: cento pel ritratto del negoziante Vollard, ottanta per quello, non finito, di Geoffroy; nè basta; per dipingere gli erano necessarie altre condizioni: buona situazione politica e militare, tranquillità nei dintorni del suo studio, che i cani non abbaiassero ed avessero la museruola, il modello immobile come una statua e assolutamente muto. Ma non gli occorreva minor tempo per quelli inanimati. È appunto dinanzi ad una tela di tre cranî sopra un tappeto a cui lavorava da mesi, rifacendola ogni giorno, senza mai riuscir a concludere, che egli pronunciò un giorno una frase memorabile, che testimonia della sua sincerità, se non di quella dei suoi zelatori: « Ce qui me manque, c'est la réalisation ».

Perchè Cézanne aveva in pittura idee semplici, sane e giuste. Lungi dall'ammettere le deformazioni di cui gli innografi gli faranno altissimo merito, rivendicava le buone regole. A chi gli parlava di Gauguin, a cui

dovevano poi riunirlo in un'unica ammirazione, rispondeva: « Non mi ha compreso... Gauguin non ha mai « capito nulla dei piani. Non ho mai voluto e non « accetterò mai la mancanza di modellatura e di gra- « dazione: è un non senso; Gauguin non era pittore: « non ha fatto che delle figure chinesi! Il disegno « ed il colore non sono due cose separate. A misura « che si dipinge, si disegna; quanto più il colore si « armonizza, tanto più il disegno si precisa. Quando il « colore ha raggiunto tutta la sua ricchezza, la forma « ha toccato la sua pienezza ».

È un'estetica eccellente, sana, logica e degna di ogni lode. Ma non è nuova; qualunque passatista la sottoscriverebbe: è quella che per secoli e secoli hanno praticato i maestri migliori: Velasquez non doveva pensare diversamente. Il male è che Cézanne vi è riuscito meno di ogni altro. Ed egli lo sapeva. Sapeva che non riusciva a « realizzare ». I veneziani, Veronese anche più che Tiziano, erano per lui i pittori più grandi. Ah! « realizzare » come loro! « Ci « arriverò forse, ma sono vecchio, e morrò forse prima « di aver toccato quel punto supremo: realizzare! Come « i veneziani! ». E desiderava di esser ammesso nel « Salon » ufficiale, quello degli accademici: « Vorrei « esser accettato al « Salon » di Bouguereau; so be- « nissimo che cosa è di ostacolo: è che non realizzo « abbastanza; l'ottica non c'entra per nulla ». Ed era giusto anche contro di sè. Diceva: « A Parigi « esagerano: non sono mica quel gran pittore che « credono ».

Vedendo appesa al muro della casa dell'ammiratore Émile Bernard una natura morta: « È ben brutta » — disse. « È vostra — rispose l'altro — e la trovo bellissima ». — « È dunque questo che si am-

mira a Parigi? Ebbene, bisogna dire che il resto sia ben in basso! ».

No, Cézanne non mentiva. Allo stesso Bernard che dinanzi ad un quadro di donne deformi gli domandava perchè non prendesse modelli per i suoi nudi, rispondeva ingenuamente che alla sua età non era cosa conveniente. Per i nudi femminili si serviva di vecchi disegni fatti in gioventù all'« Accademia Svizzera » a Parigi e delle figure del « Magasin Pictoresque ». « Ce n'est guère suffisant; mais il faut bien à mon âge! ». Non a torto un critico annotava: « Ma « perchè mai allora non si asteneva dal dipingerne? « Non avremmo quella lamentevole serie di bagnanti « deformi, di mostri in cui si concentrano con stra- « ziante incoerenza tutte le bruttezze, tutte le spro- « porzioni, tutte le deformazioni, e contro le quali « l'infelice pittore sembra essersi accanito nel furore « di una concupiscenza impotente ».

*

Quest'uomo malinconico e sincero, questo artista che conosceva così bene le proprie lacune ed impotenze, che aveva così grande rispetto pei maestri del passato e per la verità naturale, che professava così sane teorie, se anche era incapace di metterle in pratica, è stato dopo morto vittima del più sfacciato sfruttamento commerciale, dell'imitazione più idiota, dell'esaltazione più grottesca e del più colossale travestimento ideale.

Non sono io a dirlo. Emilio Bernard, il fedele della prima ora, confessando, dopo la morte del maestro « di sentirsi meno persuaso di ciò che aveva ammirato un tempo », aggiungeva che l'opera e l'intelli-

genza del Cézanne furono alla fine della sua vita e dopo la sua morte « abbominevolmente travestite dagli speculatori, deformate da una critica fino allora muta ed ora interessata e venale ». E un altro, entusiasta fervente: « Si è fatto di peggio: si sono com-« pletati disegni e schizzi incompiuti, e queste igno-« minie, questo mercantilismo, contro il quale nessuno « protesta, si espande in piena luce, nelle vetrine più « note, e gli amatori ammirano, beati, questo sviamento « di un'opera, questo traffico vergognoso, eccitato da « scandalosi guadagni ».

E allora sorsero gli imitatori. Con immensa ira dei cézanniani, i quali si scagliano contro « la lourde impudeur de paresseux plagiaires », i quali, « capacissimi di tracciare una linea diritta ed un ovale esatto, si misero a farli storti », quell'arte barbara ed infantile dilagò per l'Europa. Fece furore in Germania, in Austria, in Ungheria, in Boemia, nei Balcani. In Italia arriva adesso, e molti dei giovani italiani l'hanno appresa di seconda e di terza mano da ungheresi o da tedeschi. Da dieci anni le mostre d'arte sono invase da vassoi sbilenchi con tre pere, quattro limoni, cinque aranci contro un fondo di stoffa strillante e su una tovaglia di cartapesta.

E si capisce. Mai arte fu più facile, mai ricetta più comoda. Chi vuol persuadersi della profondità geniale di questa pittura non ha che da fare una prova: far dipingere da un ragazzo, da una donna, da una qualunque persona priva di qualsiasi facoltà artistica e di qualsiasi gusto o coltura d'arte tre pere in un piatto. Ne vengon fuori cose storpie ed ingenue, con tutte le deformità goffe e le freschezze barbare della pittura cézanniana. Non abbiamo visto modelle far questo genere meglio del pittore? E infatti

chiunque può farlo. Una signorina che visitava con me un giorno una mostra d'arte francese mi diceva stupefatta: « Ma anch'io facevo delle cose così, ed ho smesso perchè credevo di essere completamente negata alla pittura: ho cacciato tutto in soffitta ». Le ho risposto: « Lei ha avuto torto: chissà quali capolavori dormono ignorati nella sua soffitta ».

E poi vennero gli innografi. Cézanne, quest'uomo che conosceva così bene i limiti dolorosi della propria natura d'artista, divenne nel lirismo dei propagandisti un genio assoluto. Per Octave Mirbeau è « il più grande fra i più grandi »; per un altro è « il re dei pittori », « il più alto fra i più alti », è un uomo che ha scoperto « straordinarie bellezze »; « questo mago « perfetto svela i più misteriosi segreti delle roccie « e degli alberi, delle case e delle colline. Grave e « mistico, crea in solitudine... rispetta la natura sino « al punto di sembrare qualche volta, come essa, infan- « tile, ingenuo e impotente... Giammai nudi furono più « miracolosi in paesaggi più armoniosi... è impossibile « alzarsi più in alto »... Quando si ama la pittura di Cézanne « si vomita » quella altrui. Non basta; quando si è allenati alla vista dei suoi paesaggi, si giunge a vedere il vero « costrutto alla maniera di Cézanne », cioè con le case « ubbriache », pencolanti a sinistra, perchè « Cézanne ha meravigliosamente ed esatta- « mente dipinto ciò che potremmo vedere noi stessi « con i nostri proprî occhi, se divenissero finalmente « chiaroveggenti ». Le sue nature morte « sorpassano « in stranezza persino le più inaudite, le più barbare, « le più rare nature morte di Van Gogh... ogni frutto « è modellato come per una vita eterna: piccole sfere, « piccoli coni, piccoli cilindri barocchi, creati un'altra « volta, e questa volta messi al riparo da qualunque

« fermentazione ». Per un altro ha rivelato alle nostre anime l'anima degli umani, l'anima del mare e del cielo, l'anima delle frutta e degli utensili domestici. E non lo si può paragonare che a Michelangelo ed Eschilo.

Ma non basta la celebrazione del genio. Secondo i suoi zelatori, nell'opera di Cézanne è rinchiusa tutta una nuova estetica, che deve rinnovare l'arte della pittura. Non si può ignorarla.

L'ARTE DEFORME

[1919]

Dunque, secondo la critica nuova, in Cézanne, in Gauguin, in Van Gogh, e nei genî in sottordine Matisse, Van Dongen e compagni stanno le ragioni supreme dell'arte moderna, sta il vangelo della pittura.

Qual'è il carattere comune che collega le opere di questi artisti? Salta agli occhi di chiunque: è la sua apparenza deforme. Da secoli, anzi da millennî, gli artisti erano sempre stati persuasi che la nostra visione delle forme della natura fosse soggetta a certe regole ottiche. Le avevano intuite con la semplice osservazione; le avevano più tardi cercate con fatica e conquistate con gioia; le avevano codificate scientificamente, a riprova della loro osservazione empirica: ne avevano fatto la « prospettiva ». Nessuno aveva mai creduto che le case diritte potessero in pittura pencolare a sinistra, che una zuppiera sferica potesse gonfiarsi da una parte come un tubero gibboso, che un piatto tondo potesse ondularsi come un cappello bagnato. Quando cose di questo genere comparivano nell'arte di popoli selvaggi e di età primitive ci si vedevano errori involontari dovuti a barbarie ineducata, a impotenza infantile, a insufficenza di occhio e di mano, perchè tali errori apparivano appunto negli sgorbi dei bambini che, come tutti sanno, non riescono

che lentamente a percepire le proporzioni dei corpi ed a rappresentarli, come non riescono che a poco a poco a pronunciare rettamente, a parlare senza errori, a scrivere senza strafalcioni, a suonare senza stonature, a mangiare senza versare la pappa sul bavaglino. Quando tali anomalie barbare ed infantili comparivano per strana eccezione in qualche artista moderno, era logico e naturale che se ne cercasse la ragione in qualche squilibrio mentale, in qualche deficenza ottica.

Così credette di poter fare la critica dinanzi alle deformità indubbiamente involontarie del Cézanne e di quelle, meno ingenue, del Gauguin e di Van Gogh (poichè quelle degli altri sono chiaramente calcolate). Lo stesso Huysmans, per quanto squilibrato e decadente, parlando pel primo con vivo interesse di Cézanne, non giustificò quegli abbozzi che disse « barbari ed infantili », quelle « case inclinate come per una sbornia », quei « frutti storpi in vasellami ubbriachi », e lo considerò come « un artista dalla retina malata », se anche precursore di una visione più fresca e nuova.

Ma alla critica nuova non bastò che questa novità e freschezza fosse riconosciuta come emergente da squilibri, da insufficenze e da errori. Essa affermò che in ciò appunto era l'essenza più pura del genio, la sua gloria più alta: « Una testa troppo piccola, un « braccio troppo grosso, una spalla stravolta, una « gamba mal congiunta al resto del corpo, un tronco « d'albero troppo piatto, una casa sbilenca ed altret- « tali cose che il volgare prende per tanti errori gros- « solani e risibili non sono che i modi necessari di « una più profonda bellezza », e su quegli squilibri e su quegli errori fondò la nuova estetica dell'arte.

*

Veramente in questa difesa ad oltranza, in questa esaltazione superba di ciò che ai non iniziati può apparire inettitudine e sbaglio sono avvenuti conflitti curiosi, e si capisce; quando una causa è disperata le ragioni per farla apparire buona sono facilmente incoerenti. « Quando Cézanne vede un albero o una « casa — dice l'uno — non li vede in una linea po- « sitiva geometrica chiusa; perchè ogni oggetto gli « compare nel proprio spazio nel quale esiste, si pro- « paga e respira, e il maestro lo vede e lo raffigura in « una linea infinita intuita liricamente e che riassume « l'infinito nello spazio ». Ma un altro, non meno autorevole, lo loda proprio per le qualità opposte: « le colline, « le case, il cielo non si liquefanno in un'intensa vi- « brazione luminosa, ma appaiono distinti, ciascuno « col proprio carattere spiccato, personale, semplice ». E un altro lo loda per lo « schematismo quasi geometrico ». Uno lo esalta perchè rende la realtà « immobile » e l'altro per averla fatta mobilissima, anzi « balenante »; uno elogia in un gruppo di case « il senso di gravitare verso il basso » e all'altro appare magico il fatto che certi libri sopra un tavolo « brillano senza poggiare », sono « lievi come farfalle ». Questa critica spiega tutto; non c'è nulla che l'arresti. Van Gogh dipinge una casetta traballante in un prato, indicato con certi vermicelli che sembrano non fili d'erba, ma anguille in un vivaio? Sono « scrosci vorticosi di etere e di sole che vengono Dio sa di dove e finiscono Dio sa dove ». Per uno Cézanne è l'abolizione dell'« atroce clausura » della cornice e

della tradizionale architettura del quadro; per l'altro è il ristabilimento dell'architettura del quadro come già era stata intesa dai classici ». Chi volesse divertirsi non avrebbe che da continuare.

*

Questa gente che spiega la grandezza dell'arte nuovissima con ragioni che fanno a pugni fra loro va d'accordo in una cosa sola: nel principio estetico che dovrebbe legittimarlo, e questo principio è quello della « deformazione lirica ».

Quelle che a noi sembrano insufficenze ed errori, sproporzioni e mostruosità, ciò che all'onesto Cézanne appariva come difetto di « realizzazione », non sono che l'effetto della « deformazione lirica ». Per tradurre la sua visione lirica, l'artista deve deformare la realtà, sostituire alla « prospettiva geometrica e coloristica » la « prospettiva psicologica ». In Cézanne e compagni una bottiglia rotonda diventa sbilenca? È perchè allo sguardo « allucinato » dell'artista la bottiglia è apparsa « dilatarsi e svincolarsi verso la luce ». Sotto il raggio di luce che colpisce la pancia di una brocca, la pancia gonfia e diventa gibbosa. Ciò che avviene per la forma avviene pel colore. « Il filo delle mura si allarga e si restringe » a seconda dei colori che attorniano, « la facciata di una casa si gonfia per dare il senso della sua sodezza »; i corpi che si allontanano, invece di impicciolire secondo la prospettiva, diventano grandissimi, se colpiscono la psicologia del pittore. Ne segue che « il disegno più corretto è il meno « artistico perchè l'arte è astrazione assoluta dalla « realtà. L'arte deve tendere solo alla rivelazione del-

« l'anima del mondo, e non della forma, contorno « dell'anima, involucro effimero ed infinitamente vario « di una particola eterna ». In un quadro di Gauguin « due gatti mal disegnati, mal colorati, mal disposti, « contengono nelle pochissime loro linee tutto il ma- « gnifico mistero dell'animale... Nessuna opera nota « di pittura, di nessun tempo, contiene più fermamente « la bellezza eterna, la parte di eternità del gatto ». Con questi artisti « l'arte ricomincia a divenir astra- « zione pura, evocazione, suggestione, dispensatrice « larga d'oblio estetico e rivelatrice di anime e non « di forme ».

*

•

Questa teoria parte da un principio giusto; giusto, ma non nuovo. È vero: la realtà da noi vista non è esattamente quella misurabile con mezzi meccanici, lineari o cromatici. La deformazione lirica non è una novità; è sempre esistita. Senza emozione non c'è (e non ci dovrebbe essere) arte, e l'emozione, sia in poesia, in pittura, in scoltura, dilata le proporzioni delle cose e dei sentimenti; è il carattere per cui l'arte si differenzia dalla riproduzione meccanica della realtà; è l'estrinsecazione del temperamento individuale del poeta e dell'artista; ma questa deformazione lirica per essere legittima ed ingenua occorre sia inconsapevole di sè, e per essere armonicamente efficace occorre che operi senza distruggere l'architettura delle cose reali, la verisimiglianza naturale, cioè occorre che sia quasi impercettibile. Allora avviene che i non artisti guardando l'immagine, pur riconoscendo nelle forme e nei colori con cui è espressa, la realtà che

è loro nota, pur non avvertendo quella deformazione, la vedono evocata con una potenza persuasiva ed emotiva che la rende più evidente, più commovente, più viva. Così è sempre accaduto; è la ragione, il dono ed il segreto dell'arte, e « artisti » sono sempre stati detti coloro che non solo « sentivano », come poteva sentirla un profano, una bellezza naturale, ma erano capaci di tradurla in un'opera espressiva.

Quando questa deformazione lirica, invece di essere inconsapevole è cosciente e volontaria, quando invece di essere impercettibile è visibilissima, ne risulta quella esagerazione dei caratteri essenziali, mostruosa, ma intelligentemente calcolata e comica, che costituisce quel genere d'arte ben definito che è la « caricatura ».

Ma quando la deformazione non rientra nè nell'uno nè nell'altro di questi due casi, è certamente dovuta ad insufficenza, a goffaggine, a squilibrio mentale, a malattia ottica, o, peggio, com'è oggi, a partito preso.

Perchè mai il pubblico che ha sempre accettata ed ammirata la deformazione lirica fatta subire dagli artisti alla realtà per secoli e secoli, si ribella oggi a questa? Perchè quella, essendo ingenua ed inconsapevole, ha rispettato le proporzioni naturali ed ha creato opere di bellezza che commovevano le anime e rapivano, per la loro armonia, gli occhi dei riguardanti; si ribella a questa perchè crea non cose naturali, ma mostri. E la ragione ne è semplice. La deformazione lirica inconscia operava per frazioni di millimetro, per infinitesimi gradi di colore, rimaneva nell'orbita dell'armonia naturale, mentre i deformatori dell'oggi la vogliono di centimetri e di spanne, e vanno fuori della realtà lineare e cromatica.

Il pubblico vede un ritratto od un nudo di Cézanne e dice: è un mostro. Perchè? Perchè ha le spropor-

zioni grottesche di quegli esseri che nella realtà sono considerati come anomalie mostruose o scherzi di natura. Ma no, rispondono gli esegeti; è una deformazione lirica che ha rivelato la realtà più vera. Dunque noi tutti saremmo in realtà mostri, e solo « l'educazione viziosa dell'occhio » ci farebbe credere di possedere una bellezza armoniosa? È una cosa sconfortante. Ma come può una cosa deforme suggerirne una che non lo è? Perchè se noi facciamo storpio un uomo diritto, come faremo poi a rappresentare uno sciancato? Lo faremo diritto? È un bel progresso. Dunque questa deformazione mostruosa, voluta o non, è un'aberrazione dei sensi o dello spirito, è una malattia che può essere congenita od acquisita, temporanea o permanente, vera o finta, organica o imitata, seria o buffonesca, ma aberrazione è sempre.

*

Non avendo il coraggio di negare tutta l'arte del passato, i teorici dell'arte deforme si aggrappano a certi periodi e a certe opere e pretendono di esserne i continuatori. A sentirli, essi rinnoverebbero l'arte dei popoli primitivi, dei quaternari, degli egiziani, dei selvaggi, dei dugentisti. È una pietosa illusione. Non c'è nulla di comune tra le mostruosità dell'oggi e quegli antichi. I mammuth, le renne, i bisonti, le capre incise dagli artisti dell'età della pietra nelle caverne di Spagna e di Francia sono capolavori di realismo espressivo, prodigi di osservazione stringente, che a ragione furono per la loro esattezza realistica paragonati alle fotografie istantanee, sono capolavori quali

nessun artista, nè egiziano, nè greco, nè gotico, nè moderno riuscì più a superare. Hanno talora errori e deficenze, ma queste non accrescono la loro bellezza; anzi, se ne fossero immuni, sarebbero opere miracolose di perfezione. Gli egizi? Ma che c'è di più perfetto, di più euritmico, di più armonioso delle immagini di animali dell'antico Egitto? Conoscono questi signori le anitre di Meïdum? Gli egiziani antichi semplificarono, stilizzarono, canonizzarono stupendamente le forme, non le deformarono mai, e sopratutto non le deformarono mai goffamente, non le fecero mai sbilenche ed ubbriache. Non c'è che da osservare quei prodigi di realismo stilizzato « sub specie aeternitatis », che sono i segni ideografici della scrittura egizia: la vespa, il falco, lo sparviero. I dugentisti? Ma nè Giotto nè altri son mai mostruosi. Mostrano errori e lacune, ma, lungi dal compiacersene, si sforzano di vincerle con l'esercizio. No, le mostruosità di quest'arte nuova non hanno altro riscontro che negli scarabocchi dei bambini inferiori ai sette anni; ma i bambini disegnano forme goffe e mostruose, non già perchè vedano tale la realtà, ma perchè la loro mano maldestra non è capace di tradurla meglio, ed anzi ammirano come un dio l'adulto che la rappresenta senza errori. Questa inabilità infantile ci rapisce? E sia. Ma allora dovremmo logicamente tornare in tutto all'infanzia: balbettare, sillabare, fare le aste, costrurre casette di sabbia e suonare la trombetta. Ma è malinconico pensare che tante generazioni di umani abbiano impiegato anni di vita e di fatiche per studiare i mezzi espressivi, quando bastava rimanere nell'ignoranza infantile per creare capolavori di pittura e, perchè no?, di scultura, di poesia e di musica.

*

Ma quest'arte, dicono gli evangelisti, non vuol rappresentare la forma « effimera » delle cose, ma l'anima. Queste immagini goffe e sbilenche rappresenterebbero l'anima del gatto, l'anima della pera, l'anima del vassoio, l'anima del coltello ed anche, pare, quella dell'uomo. L'anima dunque diventerebbe visibile deformando la forma. Ma se la forma è una cosa « effimera » perchè mai dovrebbe diventare « eterna » solo perchè è fatta mostruosa? E perchè mai le anime dovrebbero avere forma sbilenca?

No, questi non sono che pietosi inganni, sofismi transitori. La verità vera è un'altra e c'è qualcuno che onestamente la dice. In verità dell'anima delle cose a questa gente nulla più importa. L'anima poteva importare alla pittura antica che intendeva rappresentare sentimenti, affetti, passioni, non a questa che non se ne occupa più.

Non sono io che lo dico. Ecco qual'è il verbo dell'arte nuova. La pittura deve diventare « pittura pura ».

Che cos'è la « pittura pura? ». È il logico sviluppo del vangelo cézanniano. Poichè l'arte del maestro e dei seguaci presentava strane difformità, si inventò per spiegarle la teoria purificatrice della deformazione lirica; poichè mostrava una spaventosa miseria intellettuale, una tremenda povertà di motivi: un piatto di pere, un brano informe di paesaggio, un fantoccio anchilosato sopra una sedia, poichè non diceva nulla nè alla mente nè al cuore, occorreva spiegare anche questo. Ed eccolo fatto: è la pittura pura.

Che cos'aveva cercato finora la pittura? dicono. « Delle espressioni, dei sentimenti, dei caratteri, delle

evocazioni ». Era « uno sconcio »; tali cose sono di dominio della letteratura. Per la vera pittura il mondo non è che « lo srotolarsi di un tappeto », un « tessuto di toni, di masse e di valori ». Rappresentare questo « arabesco armonioso » è il primo ed essenziale dovere della « pittura pura ». Quindi un quadro « non è perfetto se non è capace di dare un senso di bellezza anche se capovolto ». Bisogna dunque bandire ogni « soggetto letterario » come impuro. Coloro che hanno ancora la debolezza di commuoversi ad una crocifissione di Giotto o dell'Angelico, di esaltarsi dinanzi alle figurazioni della Sistina michelangiolesca, di intenerirsi dinanzi ai pellegrini di Emaus di Rembrandt, sappiano che hanno torto perchè: « se un'opera di pittura si è sviluppata da un germe letterario è un'opera bacata », sappiano che in un quadro gli elementi religiosi, storici, mitologici, mondani non hanno che un inutile « valore transitorio che col tempo perde ogni potenza emotiva ». Quindi è meglio abolirli subito e ridursi al puro « arabesco lineare cromatico ». Ma non basta: ciò che dà il valore assoluto alla pittura è anche la « materia pittorica », la sostanza di cui è fatta: « Il particolare svariare di un tono, lo spandersi di una luce o di « un'ombra, l'ingrassarsi o il diluirsi di un contorno, « l'agglomerarsi in un dato modo dei tocchi in con- « correnza plastica sono tanti stimolanti della simpatia « o antipatia per un'opera di pittura. È quanto dire « che la tecnica è per noi tutta la pittura ».

*

L'arte passata aveva cercato con ogni cura di nascondere la tecnica, l'aveva ridotta a strumento, quanto

più possibile anodino, di un'espressione di poesia e di bellezza, ch'era lo scopo; la nuova arte ha licenziato la poesia e la bellezza ed ha assunto a scopo la tecnica. Ma non basta. L'impressionismo, col pretesto di rappresentare la vita moderna, aveva già ridotto la rappresentazione di essa alla miseria di tre o quattro motivi banali: il caffè concerto, il bar, il retroscena, il canottiere in barca, quasi che la vita moderna non avesse più gli affetti, i drammi, i lutti, i lirismi, le tragedie interiori del passato, quasi che tutta la vita moderna fosse in quelle quattro esteriorità volgari. Era ancor troppo: c'era ancora troppa umanità nella pittura; il sintetismo ha provveduto a togliere questo « sconcio ». Un piatto di pere deve bastare. Non ha detto Cézanne: « La natura è una « scatola di ostie da suggello (di diverso colore): non « si tratta che di metterle a posto; è un giuoco di pa- « zienza »? È un'estetica di una intellettualità sublime. Ma era ancora troppo. Cézanne è ancora un classico, un accademico, un codino a fronte di coloro che dovevano succedergli. Quando si prende uno scivolone non ci si arresta a metà. Egli voleva ancor « fare un Poussin davanti alla natura ». Retrogrado. Verrà Matisse, l'ineffabile Matisse, a mostrare che cos'è la vera pittura, Matisse per cui il quadro dev'essere « un se- « dativo, qualchecosa di analogo ad un buon seggio- « lone che ristora dalla fatica fisica ».

Da eccitatrice delle più alte facoltà dello spirito a un « rond de cuir »: la parabola dell'arte moderna non poteva essere riassunta con immagine più eloquente.

IL FILOSOFO

[1919]

« Il bello fuori di noi (in natura) non esiste. La
« conoscenza dell'opera di un grande artista ci fa
« vedere le cose come egli le vide, arricchisce la
« nostra personalità artistica di innumeri possibilità.
« Dopo di aver visto l'opera di Cézanne è possibile,
« anche da uno sportello ferroviario, vedere dei me-
« ravigliosi Cézanne. Esistono in natura? Affatto. Se
« così fosse tutti li potrebbero vedere. È lo spirito
« dell'artista, sempre vivo e sempre operante in noi
« traverso ai ricordi delle sue realizzate visioni ».

Se qualcuno fosse tentato di sorridere di questa teoria di un critico d'avanguardia, è pregato di farlo con cautela, perchè mancherebbe di rispetto ad una delle più grandi glorie italiane viventi. Questa dottrina è infatti la chiave di vôlta di quell'estetica che il senatore Benedetto Croce ha coniato in base ai risultati infallibili del ragionamento filosofico.

Se i novatori dell'oggi: sintetisti, cubisti, espressionisti, dinamisti, futuristi, in verso e in prosa, in tela e in marmo; non fossero un gregge di ingrati, dovrebbero, invece di scrivere che il Croce di arte non capisce nulla, innalzargli un monumento in ogni piazza di città italiana, come al loro più puro eroe, al loro padre spirituale, come a colui che ha posto, sia pure involontariamente, a difesa di ogni più stravagante indirizzo, la corazza imperforabile della verità filosofica.

*

V'è un elemento di natura, poniamo per esempio un paesaggio, una bella donna, che per particolare rispondenza di masse, armonia di linee e di colori è meritamente famoso e desta in chi guarda un piacere ed una dolce commozione. Lo desta in tutti (salvo qualche isolato, che per ciò appunto è considerato come una creatura insensibile alla bellezza e quasi mostruosa) e lo desta uguale, o quasi uguale, perchè i riguardanti si comunicano le loro sensazioni e concordano in esse. Non appare verde all'uno, azzurro all'altro, rosso al terzo; non appare bionda all'uno, bruna all'altro, castana al terzo. Quella gente ammira, gode e sospira come se quel piacere destasse in lei una brama di possesso che non può esser appagata. Viene un artista, ammira, gode e sospira come gli altri, ma per una particolare dote del suo cervello, dei suoi occhi e delle sue mani, imita coi colori quel paesaggio, quel viso di donna. Nell'immagine nata dal suo lavoro quegli altri, incapaci di tale riproduzione, « riconoscono » il paesaggio e il viso di donna, lo riconoscono quale l'hanno visto e goduto, non solo, ma sentono in esso quello stesso fascino produttore di un piacere e di uno struggimento, quasi magicamente evocato; lo riconoscono talora minore, talora reso più intenso e struggente.

Noi credevamo che quel paesaggio o quel viso fossero una bellezza di natura, che quel piacere fosse nei due casi (della natura e dell'arte) piacere estetico, che quel piacere talora maggiore fosse arte, che quell'uomo capace di quel miracolo fosse « un artista ».

Dal più al meno così hanno creduto artisti e non artisti da Dedalo ai nostri giorni. Senonchè è venuto il filosofo dell'estetica a toglierci dall'errore.

Arte — egli dice — è soltanto l'espressione dell'immagine dell'artista, della sua intuizione o visione; la realtà bella non ci ha che fare: prima di tutto perchè la natura è irreale e poi perchè al di fuori dell'espressione artistica non esiste.

« Questa apparente trasformazione delle intuizioni « in cose fisiche — affatto analoga all'apparente tras- « formarsi dei bisogni e del lavoro economico in cose « e in merci — spiega anche come mai si sia giunti « a parlare, non solo di « cose artistiche » e di « cose « belle », ma persino di un « bello di natura ». È evi- « dente che oltre gli istrumenti che si foggiano per « la riproduzione delle immagini, possono incontrarsi « anche oggetti già esistenti, prodotti o no dall'uomo, « che adempiano a un tale ufficio, cioè siano più o « meno adatti a fissare il ricordo delle nostre intui- « zioni; e queste cose tolgono il nome di « bellezze « naturali » ed esercitano il loro fascino solo quando « si sappia apprenderle con l'animo stesso onde le ha « apprese e se le appropria l'artista o gli artisti che « le hanno messe in valore e indicato « il punto di « vista » da cui bisogna guardarle, collegandole così « ad una loro intuizione. Ma l'adattabilità sempre « imperfetta e la fuggevolezza e mutevolezza delle « bellezze naturali » giustificano anche il luogo infe- « riore che ad esse si assegna rispetto alle bellezze « prodotte dall'arte. Lasciamo ai rètori, agli ebbri « l'affermare che un bell'albero, un bel fiume, una « sublime montagna o anche un bel cavallo o una « bella figura umana siano superiori al colpo di scal- « pello di Michelangelo od al verso di Dante, e noi

« diciamo, con maggior proprietà, che la natura è « stupida » di fronte all'arte, e che essa è « muta » « se l'uomo non la fa parlare » (Benedetto Croce, *Breviario di estetica*).

*

Dunque la natura non può esser bella per sè: per sè è « stupida e muta ». Può assumere una certa bellezza inferiore quando sia vista attraverso il ricordo di una creazione artistica, quando sia semplice strumento, « più o meno adatto a fissare fuggevolmente il ricordo di una intuizione artistica », quando sia vista dal « punto di vista » con cui l'ha immaginata un artista.

Strano; io pensavo. La biografia degli artisti, il loro discorso quotidiano riboccano di espressioni che proverebbero il contrario. Noi li sentiamo, sopratutto se sono veri artisti, struggersi di non riuscire sufficentemente a rendere ciò che hanno dinanzi agli occhi. Alto là, dice il filosofo: se sono veri artisti e capaci di intuizione non hanno da struggersi affatto.

Ebbene, facciamo un caso. In una sala di un'Accademia di belle arti v'è una modella bellissima, nonchè stupida e muta. Dieci, venti allievi le stanno attorno, rapiti dalla sua bellezza, affascinati dalle sue forme, e cercano di ritrarla. Non tutti riescono a rendere quell'armonia di forme, di colori, di espressione, quella poesia di bellezza che appare a tutti. Uno, per esempio, vi riesce, o quasi, e gli altri lo ammirano e lo invidiano, perchè solo è riuscito a dare quel che tutti agognavano di rendere e che non hanno saputo o potuto. Lo ammirano, se anche non abbia reso proprio tutta quella bellezza, tutto quel fascino. Quella

modella apparirà loro bella solo dopo che un artista ne ha dato la sua intuizione, apparirà bella nella realtà viva solo attraverso il « ricordo » della cosa dipinta, solo sotto il « punto di vista » da cui l'ha vista il collega? Quel fascino, sarà fascino solo secondo lo ha appreso e appropriato l'artista? No, la modella appariva a tutti bellissima, prima di essere mai ritratta; appare anche ora, in carne, più bella e più affascinante che in pittura.

Ma il filosofo non è obbligato a pensare od a sapere queste cose semplicissime. E se anche le pensasse e le sapesse, le respingerebbe come spropositi massicci, « degni di selvaggi ». Non ha detto egli stesso che la filosofia « affronta coraggiosamente, poichè non « può farne di meno, i pericoli della civiltà e il mo« mentaneo smarrimento del buon senso »? Non ha detto che le domande e le risposte del filosofo recano con sè anche « il pericolo del maggior errore e sono « di frequente viziate da una sorta di mancanza di « buon senso »?

*

Dunque la natura è stupida di fronte all'arte. È strano: vi sono nel mondo luoghi di natura famosi da secoli come bellissimi. Varii artisti li hanno, nei tempi, ritratti. Ma tutte queste intuizioni appaiono troppo inferiori a quella realtà naturale, e tutti continuano a fare il pellegrinaggio per godere il piacere estetico di quella bellezza naturale che non trovano nelle immagini dipinte dall'arte. Chiunque (salvo probabilmente i filosofi) ha memoria di albe, di tramonti, di marine, di monti da cui ha avuto un indimenticabile senso di bellezza, quale non ha avuto da nessun

quadro. Come mai? Quei luoghi, quei momenti non erano stati mai ritratti, non potevano servire di strumento ad alcun « ricordo di pittura », quindi non avevano alcun potere perchè la natura è stupida e muta, e non essendo stati tradotti in forme e colori « non « esistevano » perchè « se si tolgono ad una poesia « il suo metro, il suo ritmo e le sue parole, non ri- « mane, come alcuni opinano, il pensiero poetico: non « rimane nulla ». E se si tolgono ad un paesaggio le linee e i colori del pittore, non rimane una bellezza naturale, non rimane nulla. Rimane, dirà un ingenuo, una nostra intuizione « non espressa? ». No, perchè « noi non conosciamo altro che intuizioni espresse ». Un'intuizione inespressa non esiste perchè « è incon- « cepibile un'immagine priva di espressione ». Non conosciamo perciò « un'immaginazione pittorica se « non quando sia colorita ». Perchè « quando un'im- « magine pittorica è pittoricamente reale, siamo pregni « di linfe che sono colori, e c'è caso che, ove le ma- « terie coloranti non fossero a nostra disposizione, « colorissimo spontaneamente gli oggetti circostanti « per una sorta d'irradiazione, come si dice di certi « isterici e di certi santi che con l'immaginazione si « effigiavano le stimmate sulle mani e sui piedi ».

*

Dunque se un'accolta di gente che non fa professione di arte: uomini, donne, adulti e ragazzi, grida di ammirazione dinanzi ad un paesaggio naturale, è tutta composta di artisti che hanno in tasca « l'intuizione espressa »? Non c'è dubbio, perchè il rigore filosofico non ammette scappatoie. E allora vuol dire che se ognuno di loro avesse a portata di mano le

materie coloranti, potrebbe issofatto tradurre in pittura materiale il capolavoro, perchè il filosofo non ammette che una visione sia artistica se non è espressa o almeno immediatamente concretabile. Ma se il filosofo li mette alla prova è molto dubbio che ne ottenga quel risultato. Che se ne conclude? Se ne conclude che non essendo giunti coloro all'intuizione espressa non possono aver provato alcun senso di bellezza.

Si dice che i filosofi hanno la testa nelle nuvole. Sarà, ma dubito che siano capaci di vederle. Se per esempio fossero capaci di vedere le nuvole vedrebbero una di quelle « cose naturali » in cui noi, non filosofi, troviamo una bellezza profonda. Vi sono effetti di nuvole che rapiscono gli occhi e dànno un piacere estetico quali ben pochi quadri riescono a produrre. Lo sanno i pittori che da secoli li tentano e non li riescono. Nessun pittore, nemmeno Van Eyck, nemmeno Böcklin, è riuscito a rendere l'incanto, l'armonia, la bellezza di certi cieli di primavera. Da migliaia d'anni gli occhi umani li guardano rapiti. Ricordo di un'intuizione espressa, « punto di vista » indicato da un'opera d'arte? Ahimè, pur troppo, finora non sono che quella cosa stupida, muta, nonchè inesistente che nell'estetica crociana si chiama « bellezza naturale ».

A quanti artisti non è accaduto di immaginare un quadro stupendo, di vederlo in mente come se l'avessero dinanzi agli occhi, e di non riuscire a dipingerlo per insufficente abilità tecnica, per difetto di ingegno?

Errore, dice il filosofo: « è ingenuità dar fede a quei « pittori o musicisti impotenti che hanno sempre la « testa piena di creazioni poetiche, pittoriche e mu« sicali, e solamente non riescono a tradurle in forma « esterna ». Se l'immagine era perfetta la traduzione esterna era facilissima, logicamente inevitabile. È un'af-

fermazione che apre lusinghieri orizzonti. Quanta gente dice: « ho visto un tramonto così poetico! ho visto una « donna così bella! Se sapessi dipingere! ». Fa male a non provare: se è vero che è giunta a vedere quel fantasma di bellezza vuol dire che è giunta ad esprimerne l'immagine; non ha che da prendere in mano i pennelli: la dipingerebbe facilissimamente, anche ignorando la pittura.

*

Se il mondo fisico non esiste ed è una semplice costruzione del nostro spirito, se il bello non esiste in natura, se la natura non è nè bella nè brutta, se è stupida e muta dinanzi all'arte, noi non potremo trovare più in essa la misura per controllare le creazioni dell'arte; anzi non troveremo più nessuna misura in nessun luogo, perchè il filosofo ci inibisce anche di misurare un'arte con quella di un altro tempo, o un'opera con quella di un altro autore. Se « l'atto « intuitivo è perfetto in sè » ogni creazione artistica sarà perfettamente legittima anche se possa sembrare stravagante e pazzesca agli altri, perchè se l'espressione artistica è « l'espressione di un singolo, di un parti- « colare, di un individuale..... non è perfezionabile « perchè in sè perfetta. Ogni riflessione, distinzione, « elaborazione logica, comparazione, le è estranea e « l'uccide ». Ogni critica diventa quindi impossibile perchè non è più possibile alcun giudizio, ed infatti pel Croce la critica non è più che « la serena esposizione di ciò che ha fatto l'artista ». Se un pittore ci dipingerà delle donne color di pomodoro o di spinaci sarà perfettamente inutile fargliene amorevole rimprovero. Qualunque espressione sincera (e chi

potrà sapere se è o non tale?) diventa legittima, perchè l'intuizione artistica è una visione individuale, autonoma, insindacabile.

Tale è l'estetica crociana a cui l'autore, colto dal dubbio di qualche eventuale debolezza, dà ogni tanto l'aiuto di una stampella, ed oggi è la « liricità » e domani è « il carattere di totalità ». Va da sè che il Croce in pratica si guarda bene dall'attuarla. Quando i futuristi italiani gli han mandato i loro versi, egli ha negato addirittura che fossero poesia, sebbene non ne abbia dato la dimostrazione, li ha derisi e li ha dichiarati affetti da un morbo, da una dissoluzione intellettuale, da un'epidemia, ed ha additato come antidoto, come un pedante qualunque chiuso alla liberta della vera estetica, i poeti dell'ottocento.

Ma le debolezze dell'uomo non debbono far dimenticare i meriti del filosofo. E ben ne hanno tratto profitto i critici d'arte italiani i quali sono oramai tutti infarinati di estetica crociana e l'adoperano con un entusiasmo frenetico. Ed hanno ragione, perchè, piaccia o non al suo autore, l'estetica del Croce è, come ognun vede, la « Magna Charta » del futurismo.

L'ARTE INNATURALE

[1919]

Armati dell'estetica crociana, i critici d'arte d'avanguardia si sentirono oramai sicuri come in una rocca. Dinanzi a qualunque più strano fenomeno artistico che trovasse repellenti o sgomenti i riguardanti non c'era nemmeno più da sfoderare la consueta invettiva all'inintelligenza borghese e da affermare i diritti aristocratici dell'arte di eccezione; c'era qualchecosa di meglio e di più: c'era la verità filosofica.

L'intuizione lirica, i diritti insindacabili dell'artista nell'elaborazione del suo fantasma interiore, divennero il passaporto ineccepibile di qualunque più stravagante indirizzo, e poichè l'estetica crociana è alquanto involuta ed oscura ai lettori volgari per l'astrusità di termini inconsueti, e poichè i critici d'arte sono oramai per la maggior parte letterati o letteratoidi, il povero lettore, pittore o profano che fosse, non munito che del suo semplice buonsenso, si trovò disarmato e non osò più aprir bocca per tema di sentirsi deridere per la sua ignoranza delle supreme dottrine estetiche. Le critiche d'arte divennero ardue da leggere e difficili da capire: in talune l'astrusità delle parole e l'involuzione dei concetti, il tormentoso aggroviglio delle frasi e il vertiginoso rigirarsi del pensiero giunsero a farne dei veri rompicapi, a petto dei quali le più

oscure pagine di filosofia o i teoremi più spaventosi di algebra o di geometria apparivano chiari e limpidi come acqua di fonte.

Che viso doveva fare un povero lettore non iniziato trovandosi, per esempio, di fronte ad un periodo di questo genere: « Si esprime il valore essenziale in « quell'ordine che questo crea nel rapporto continuo « con sè, o gli elementi costituenti quell'ordine? Nella « logica del colore appare il valore della luce o quello « assunto dalle cose? Son queste che, assunte alla « trascendenza pittorica, si esprimono pittoricamente, « o la luce che, manifestandosi in esse, le trascende « in sè? ». Ma altre meno difficili erano più piacevoli. Ci sarà un giorno da fare un'interessante antologia di questi fiori critici. Come parrà povera e nuda la critica d'arte d'altri tempi in confronto di questa ricchezza di immagini! Chi avrebbe mai pensato che un paesaggio potesse esser descritto in questi termini: « Gio« condo cifrario di natura! Colline che paiono conteste « dei cocci di preziose faenze; paesi al pari di cofani « le cui vernici delicate variano a seconda dei venti « e delle stagioni; fette di una sugosa vegetazione che « si imbandiscono sulle maioliche sdrucciolevoli dei « muri a picco... Arcobaleni leggeri sconnettono gen« tilmente le cose, mentre i raggi rifratti drizzano i « loro prismi acquosi tra i muri e le piante, inumi« dendo il ciglio dei fossi ». Chi avrebbe mai osato dire che in un ritratto il pittore « scarna il tipo fino « a renderlo lembo della sua anima inquieta »? Coloro che sono stati a bocca aperta dinanzi ad un certo paesaggio senza riuscir a capire che cosa rappresentasse sappiano che è una impressione primaverile, « quando nubi e case dondolano come ebre e stor« dite sui verdi tappeti dei prati, corsi da morbidi

« ovali vagabondi di ombre, rotti da schiaffi violenti « di sole ». Sappiano che « lo squadernarsi dei volumi « è la base precipua dell'arte partente dal post-impres- « sionismo e giungente al cubismo e al futurismo ». E se rimanessero dubitosi dinanzi a certi spezzatini di nature morte, sappiano che « i piatti vengono spac- « cati dai fendenti di luce e le bottiglie stappate da « uno strabico raggio di sole ».

*

Nel loro sforzo di legittimare le anomalie e gli errori di un'arte insufficente di tecnica e misera di contenuto ideale, i teorici dell'arte nuova erano man mano giunti a escludere dalla pittura pura il soggetto, a proscrivere ogni ispirazione letteraria, mitica, religiosa, storica, mondana, a dichiarare l'artista indipendente dalle regole della prospettiva lineare ed aerea e dalla proporzione reale dei corpi; ma ammettevano tuttavia che lo scopo dell'arte fosse la rappresentazione della natura, per quanto in una visione lirica, soggettiva, insindacabile. Le anomalie, per questa critica, non erano falsità, ma anzi una realtà più vera e profonda. Ma i sofismi sono come le ciliegie: non ne vien mai su uno solo; quando si comincia a fare uno strappo al buon senso bisogna poi farne altri infiniti. Da questa realtà non più reale era facile e logico, nonchè inevitabile, fare un altro passo innanzi: giungere alla pittura volontariamente inverosimile e poi all'irrealità assoluta; ci si giunse per gradi.

*

Cézanne, Gauguin, Van Gogh erano stati deformi senz'avvedersene: il loro squilibrio era organico e, in

certo modo, legittimo, se anche poco piacevole a vedere. Sorse il deformatore volontario, il mostruoso per principio, a sangue freddo, con compiacenza: Matisse.

Henri Matisse non era un barbaro ingenuo come Cézanne, uno squilibrato come Gauguin, un candidato alla pazzia come Van Gogh. Era, ed è probabilmente ancora, un bell'uomo, con una bella barba, corretto ed elegante. Tanto è vero che questo « prince des fauves » cominciò a dipingere come tutti gli altri, assai bene, dicono, senza deformazioni e stranezze, ma nessuno s'accorse di lui. Divenne « belva » per partito preso, perchè comprese — come dice un biografo — che c'è sempre qualcheduno pronto a gridare al genio dinanzi ad un'opera che i vicini non comprendono. Matisse si mise a dipingere delle cose assurde, dei nudi ridicoli, delle donne col torso più largo che lungo, oppure ridotto ad un tubo sottile, in cima al quale due enormi poponi disuguali, più grossi della testa, simboleggiano le mammelle; ne fece in plastica altre che sembrano fatte con sette pezzi di grissini ed una testa di mollica di pane; dipinse nature morte, dinanzi all'incoerenza delle quali quelle del povero Cézanne, che si disperava di « non realizzare », diventano prodigi di realizzazione. Sì, di fronte a Matisse, Cézanne può sembrare un classico, un Leonardo da Vinci, e le sue donne che ci sembravano batraci sconnessi assumono l'aspetto di Veneri prassiteliche. Chi non conosce *La Coiffeuse*, quella cara donnina nuda che sembra un pollo lesso e che si fa pettinare da una pettinatrice seminuda con la testa mezza bianca e mezza nera, come le « réclames » di acque per capelli? O *La desserte* con la cameriera che sparecchia la tavola, mentre da una finestra, tagliata col coltello in una fetta di cacio che vuol essere il muro,

appaiono dei batuffoli di ovatta infilzati in filo di ferro, che dovrebbero essere alberi? Matisse è divertente; è un « pince sans rire » senza uguali. Egli dice infatti che ama la figura umana perchè « gli permette di meglio esprimere il sentimento per così dire religioso che ha della vita ». E aggiunge: « Quando ho da di-
« pingere un corpo di donna, gli infondo innanzitutto
« la grazia, il fascino! Ciò che io sogno — egli dice
« — è un'arte di equilibrio, di purità, di tranquillità,
« senza soggetto inquietante o preoccupante, un'arte
« che sia per qualunque lavoratore cerebrale, per
« l'uomo di affari come pel letterato, un lenitivo, un
« calmante cerebrale ».

*

Matisse non errava nei suoi conti. I suoi quadri furono ricercati a prezzi folli dai negozianti ed i musei tedeschi si affrettarono a provvedersene. Matisse ebbe presto uno studio lussuoso ed una Scuola, anzi un'Accademia, frequentata, dicono, da tedeschi, moravi, lituani e jugoslavi; Matisse guadagnò centomila lire all'anno e si recò ogni mattina a cavallo al Bois de Boulogne; le conventicole avveniriste parigine lo proclamarono un genio e la critica d'avanguardia italiana tenne naturalmente (con qualche anno di ritardo) bordone. Per quella giovane critica d'arte italiana per la quale le Sibille ed i Profeti della Cappella Sistina di Michelangelo sono « gelide turpitudini », per la quale Gainsborough « non era una cima », per la quale Carrière è « fumoso, moscio e manierato », Stuck è un « birraio istrione », Zuloaga non è un artista ma un pittore di « grandi macchine piene di fastidio e di vento », Pasini un fotografo in colori che ha « disonorata e

prostituita » l'arte, Bistolfi una « nullità » che produce « sciocchezzole decorative degne tutt'al più della mente di un doganiere appestato da cattive letture di contrabbando », « Garibaldi da cinematografo » ed « altorilievi per sale di transatlantici tedeschi », per questa giovane critica italiana Matisse è « un eccellente pittore », è « colui che noi amiamo come uno dei più grandi pittori contemporanei ».

*

Nelle laboriose tappe verso un'arte che non avesse più nulla di umano, verso un'arte apertamente innaturale, Matisse fu un ottimo ponte di passaggio.

Si cominciò col proclamare l'ineffabile godimento estetico delle irrealità parziali. Matisse aveva dipinto un grottesco vaso di ciclami sopra un tavolino tondo da giardino, che sembrava indeciso tra lo stare orizzontale e il mettersi verticale? Non si tratta più di visione lirica, di deformazione per rivelare « l'anima » del tavolino: no; quella insufficienza prospettica è fatta « per permettere ad esso di agire simultanea- « mente come piano quasi verticale nella distribuzione « delle masse coloristiche, e come piano orizzontale « nei rispetti del vaso ». È come la quadratura del circolo. Matisse aveva dipinto un vaso di vetro con tre pesci rossi, un vasetto con fiori, ed accanto un buffonesco mostriciattolo di donna nuda accovacciata, poco più alta del vaso e che quasi potrebbe stare nel vaso stesso? La critica scopre che quell'assurdità è di una genialità meravigliosa: « non si può accettarne « una parte e scartare il resto... L'assurda presenza, « e vorremmo dire contemporaneità della donnina « ridicola, dei pesci fiammanti e degli ingenui fiori

« (quale fu mai quel pittore che riuscì ad essere, e « ad esserlo pittoricamente, lirico ed ironico con « quattro fiorellini ?) è riuscita, sulla cupa plasticità « del fondo, a creare il quadro ». Matisse dipinge degli alberi « deliberatamente falsi, cartonacei come scene di teatro »? In questi alberi deliberatamente falsi « si rivela il pittore che cerca di uscire dagli schemi convenzionali ». È « un artista creatore perchè « riveste di un lume di bellezza cose che prima ne « erano prive. Qualunque cosa è suscettibile di tale « trasfigurazione, ma occorre l'artista che sappia com- « piere il miracolo ».

*

Io non so se di tali miracoli se ne siano compiuti anche in Italia, ma ciò che è certo è che anche fra noi sono comparse queste ineffabili figurazioni viste come in specchi deformanti, le figure di donne chiuse fra quattro curve fatte col compasso, le teste a cipolla poste senza collo su un cipollone più grande che vuol essere il corpo, i visi bistorti attraversati da sgorbi e da macchie di significazione enigmatica; questo è il « lume di bellezza » che riveste le cose che prima ne erano prive. Discuterne è alquanto inutile perchè la giovine critica ci avvertirebbe subito che « questa « formidabile scienza anatomica si impregna di dra- « stica realtà per poi subito astrarsi in un mondo « creato dall'artista secondo i suoi ritmi interiori e « le sue imperscrutabili esigenze plastiche ». Come può la povera critica osservare che i corpi umani non sono vesciche mal gonfie e che i visi dell'umanità, in genere, non rassomigliano a quelli degli anfibi

e dei molluschi? L'artista ci risponderebbe opponendo la legittimità dei suoi « ritmi interiori » e l'imperscrutabilità delle sue « esigenze plastiche »; ci risponderebbe che è « una realtà liricamente deformata secondo « una concezione in cui risiede appunto la novità del« l'arte dell'autore e dove il pedante controllo realista « decade ».

*

Ma a questo punto c'è da fare una semplice ed ingenua domanda. Se l'opera d'arte è, come dicono, « la nostra forma unica di conoscenza lirico-plastica del mondo esteriore », se i « ritmi interiori » dell'artista hanno assoluta libertà d'azione, se le sue « esigenze plastiche sono imperscrutabili », come mai quei critici che rivendicano ai novatori dell'oggi quest'assoluta libertà, la negano poi a quelli del passato ed anche a quelli del presente che non si esprimono con questa ineffabile bellezza di forma? Come mai osano dire « gelide turpitudini » le figure di Michelangelo, come mai possono riversare un torrente di ingiurie sopra i nove decimi dell'arte moderna? Come mai possono scrivere che Stuck è un « Cagliostro della pittura », che nella pittura di Zuloaga non c'è che « l'intima menzogna, il vuoto e la morte », che Lavery è un « giornalista », che la pittura del Klimt è « l'assoluto in stile floreale », che Tito non sa nè disegnare nè dipingere, che Bistolfi adopera una tecnica che è « un giuoco losco per far parere incantevoli e nuove « le più triviali fantasime e far credere sapienza l'igno« ranza dissimulata di ogni forma di verità e di bel« lezza »; che Sargent è un « ciarlatano e un gaglioffo « che non ha nè stile nè anima, nè mestiere, nè nulla »?

I ritmi interiori e le imperscrutabili esigenze plastiche non dovrebbero, per avventura, valere anche per loro? E non soltanto per loro, ma anche per quelli che Huysmans chiamava gli « huiliers »: i Bouguereau, i Roybet e compagni? Non dovrebbero valere per tutti? La libertà assoluta di espressione sarebbe forse riserbata soltanto ai distruttori della forma ed ai facitori di aborti? Quel diritto di critica che si nega verso i confratelli sarebbe dunque riserbato soltanto verso gli avversari?

*

Ma la deformazione lirica, la pittura pura, il mondo ridotto ad un tappeto e a una scatola di ostie colorate, la prospettiva fantastica, l'anatomia sottoposta alle esigenze cromatiche dell'arabesco armonioso, i corpi umani trasformati in pupazzi di gomma, non bastavano più: c'era in quest'arte ancora troppo « pedante controllo realista ». Bisognava inventare qualchecosa di più libero dalle « pires conventions visuelles » di cui era stata finora schiava la pittura. I bimbi non si divertono forse a costruire un piccolo mondo artificiale infinitamente variabile con pochi pezzi di legno contenuti in una scatola? Perchè non si poteva trasportare il sistema anche nell'arte pittorica per adulti? Ed ecco sorgere all'orizzonte l'arte che doveva dare finalmente « una coscienza plastica al nostro istinto »: il Cubismo.

L'ARTE IN FRANTUMI

[1919]

Che cos'è il Cubismo? Non è facile definirlo, ma a sentire i suoi evangelisti non sarebbe cosa completamente nuova; le sue lettere di nobiltà lo farebbero risalire nientemeno che a Michelangelo. Sono affermazioni che conviene accettare con qualche riserva. È da credere che se lo scultore della « Notte » potesse aver notizia di questa paternità a lui attribuita salterebbe fuori dalla sua tomba con in pugno il martello da sgrossatore. È più prudente arrestarsi ad origini più vicine.

Raccontano che un giorno Cézanne, « il maestro di tutte le purità », ebbe a dire: « Bisogna veder la natura attraverso il cilindro, la sfera, il cono ». Vedendo camminare un individuo aveva anzi esclamato: « È un cilindro; le braccia non contano ». Era un principio astratto in cui può anche essere una parte di bene, purchè sia preso con discrezione; è come un richiamare l'artista a tener presente lo schema fondamentale di una forma, per raggiungere un impianto più largo e sicuro. Ma Cézanne non pensò punto a ridurre le forme naturali a quella essenza geometrica; tanto è vero che quando dipingeva una persona, ne dipingeva anche le braccia; le dipingeva male, storte, disuguali, ma le dipingeva.

Non ci pensarono nemmeno quegli altri artisti del passato che, senza Cubismo, ebbero presenti gli schemi fondamentali delle forme. I difensori del Cubismo, solleciti di cercare nei secoli le lettere di nobiltà del loro pargoletto, ci assicurano che anche Antonello vedeva cilindrico il corpo umano e prismatico lo vedeva Montagna; sarà, ma qualunque persona osservi le opere di Antonello e di Montagna vede, non colonne e prismi, ma figure umane. Segno eloquente che quella visione dello schema geometrico non ha impedito loro di rappresentare l'umanità dei corpi nella sua verisimiglianza, quale appare al maggior numero.

È forse il Cubismo l'attuazione integrale e letterale del principio cézanniano? No, sarebbe stato ancora troppo semplice e logico.

Cercare in tutte le cose naturali la forma geometrica non è cosa impossibile. Non dico che sia spiritosa. Applicando rigidamente il principio si trasformerebbe l'infinita varietà e la fluenza armoniosa delle forme naturali in una specie di rigido mondo cristallizzato. Non più la scatola di ostie di Cézanne, ma il cassetto di un dilettante di cristallografia. Non è facile capire la bellezza artistica di tale trasfigurazione: pare che chi avesse di questi gusti potrebbe soddisfarli più agevolmente andando ad abitare in una di quelle caverne delle miniere di salgemma o in una di quelle grotte basaltiche di cui i manuali di mineralogia illustrano le meraviglie poliedriche; ma tant'è, poichè sui gusti non ci si sputa, nessuno penserebbe ad ostacolare agli amatori tale spasso innocente.

Ma il Cubismo non è una cosa così semplice e logica, per quanto poco spiritosa; è una cosa molto più complicata, indefinita, oscura ed illogica.

*

Se dobbiamo dare ascolto agli evangelisti parigini, il Cubismo non è soltanto « l'esaltazione dei volumi primordiali », ma è addirittura « l'esaltazione integrale della pittura », è « la sola concezione attualmente possibile dell'arte pittorica », è « la libertà infinita » nella quale il pittore « non potrà avere altre leggi che quelle del Gusto ». Sono belle parole, ma alquanto indeterminate. Se dal profumo delle frasi auguste cerchiamo di discendere a qualche legge concreta, non ci resta in mano che un pugno di mosche. Tutt'al più possiamo raccogliere alcuni assiomi secondari. Questo, per esempio, che « quando l'oggetto è veramente transustanziato e l'occhio più acuto incontra qualche difficoltà a scoprirlo, ne risulta un gran fascino ». È una verità che deve inorgoglire assai quegli umili fabbricanti di rebus figurati sotto i quali è scritto: « cercate il cacciatore » e simili. Anche ci si avverte che i cubisti insegnano « un nuovo modo « di immaginare la luce. Luminoso è per loro ciò « che colpisce lo spirito ed oscuro ciò che obbliga « lo spirito a penetrarlo ». Perciò « non è detto che « il bianco sia più luminoso del nero; noi ammettiamo « che un gioiello nero e d'un nero opaco è più lumi- « noso che il raso bianco o rosa dell'astuccio ». Sono verità preziose ma insufficienti a darci un' immagine completa dell'arte nuova. L'unico accenno un po' più chiaro è questo: « Senza usare alcun artifizio lette- « rario, allegorico o simbolico, con la sola inflessione « delle linee e dei colori, un pittore può mostrare in « uno stesso quadro una città della Cina, una città

« della Francia, monti, mari, fauna e flora, popoli con « la loro storia ed i loro desideri, tutto ciò che nella « realtà esterna li separa ». È un programma assai vasto e lusinghiero, ma non è che un programma transitorio, perchè anche quelle infinite possibilità finiscono di dar fastidio alla libertà infinita che è l'essenza del Cubismo. E allora l'evangelo esce in un grido liberatore: « Che il quadro non imiti nulla e « presenti nudamente la sua ragione di essere ». Almeno questa è un'estetica chiara. Ma, ahimè, non si giunge tutto d'un tratto a tali supremi fastigi. E l'evangelista commenta malinconicamente: « Sarebbe « ingiusto deplorare l'assenza di quelle cose (fiori, « paesaggio, figura) di cui avremmo potuto avere il « solo riflesso. Nondimeno confessiamo che la remi« niscenza delle forme naturali non potrebbe essere « assolutamente bandita, almeno per ora; non si alza « di un tratto un'arte fino all'effusione pura ».

*

È evidente che un evangelo di questo genere presentava non poche incertezze ed oscurità. Uno zelatore italiano cercò di recarvi un po' di luce, con un commento, arbitrario naturalmente, come tutti i commenti ai testi del dogma.

Tutti sanno che la gloria del Cubismo è, o dovrebbe essere, la scoperta dei « volumi ». Quale consumo non si fa da qualche anno di questa parola nelle critiche della nuova scuola! La ricerca dei volumi è la preoccupazione principe di un critico che si rispetti. A sentir questa gente c'è da credere che per duemila anni i pittori abbiano ignorato questa fondamentale proprietà dei corpi di essere spessi, cioè

corpi, e che solo oggi, per grazia del cielo, gli occhi degli artisti si siano aperti a questa visione; si direbbe che finora l'arte non abbia dipinto che spiriti evanescenti. Vero è che qualche artista onesto ne dubita. Un giovine pittore, reduce dalla prigionia in Germania, ebbe a passare ad Amsterdam ed a visitarne il Museo. Vide dei Cézanne e dei Van Gogh e se ne entusiasmò, naturalmente; ma quando fu dinanzi alla « Ronda di Notte » del Rembrandt, confessò a se stesso che la visione dei volumi non era precisamente un'invenzione moderna.

Poichè non si poteva proprio negare che i pittori del passato avessero conosciuto e rappresentato il volume dei corpi, bisognava, per legittimare il Cubismo, escogitare una interpretazione nuova di questo volume. Ed eccone una.

C'è un oggetto, per esempio, una casa cubica? L'artista di una volta la vedeva, come tutti, secondo la prospettiva: non ne vedeva cioè che due faccie, al più, e tale la rappresentava. Ma, secondo i cubisti, tale visione non è che « una constatazione di puro or-
« dine scientifico, la quale non risponde che prelimi-
« narmente al carattere del vero. L'artista sente,
« oltre codesta forma, qualche cosa di sostanziale;
« una pienezza interna, una compaginatura, che po-
« trebbe spiegarsi in altre infinite superfici, in altri
« piani; in volumi collegati gli uni con gli altri, come
« una densa anatomia, onde l'esterno visibile non è
« che uno dei mille possibili aspetti... Arrivato a con-
« cepire così la realtà non gli resta se non svisce-
« rarla nel suoi elementi per proiettarne sulla tela il
« riflesso espressivo, emotivo ». Che cosa farà dunque? Invece di rappresentare della casa le due sole facciate che vede, le rappresenterà tutte quattro, cioè

anche quelle che non vede, e le rappresenterà le une accanto alle altre, e non esse sole, ma anche le camere che sono all'interno, e i mobili e le persone. Così di una collina egli vedrà « il sezionabile contesto interiore », di un albero « la corposità concomitante delle fibre », di un campo « il subbasamento centrifugo, le stratificazioni sotterranee ».

*

Questa profonda scoperta, questa geniale visione che forma « la sola concezione attualmente possibile dell'arte pittorica », in verità ha tanto di barba. Soltanto aveva sinora un altro nome: si chiamava geometria solida e con l'arte non aveva nulla a che fare. Da migliaia d'anni l'uomo aveva, per rappresentare la vera forma dei corpi, il loro esatto volume, scoperto alcuni semplici mezzi figurativi: la pianta, l'alzato e la sezione. Con una pianta, con un alzato e con una o più sezioni qualunque corpo era determinato e rivelato nella sua « corposità » cioè nella sua forma e nella sua intima struttura. All'arte gli uomini avevano riserbato quello che gli occhi vedono: l'apparenza prospettica, perchè era quella che dava loro un piacere estetico e il senso della vita, mentre la figurazione geometrica della natura, per quanto utile e necessaria, non dava loro nessun piacere estetico, ma anzi un senso di pena, come di cosa morta, disseccata, irrigidita, resa gelida e astratta.

La sola novità del Cubismo è di fare male, imperfettamente, maldestramente, ciò che la geometria fa così bene. Ci fu tra i primi cubisti un pittore che prese ad argomento del suo quadro la sublime bellezza di un macinino da caffè. Ne rappresentò il mec-

canismo in prospetto ed in sezione: sembra la tavola di un atlante di disegno di macchine per scuola-officina; ma copiata goffamente da un bambino cinquenne. È chiaro che in questa goffaggine dovrebbe consistere la differenza fra l'arte e il disegno meccanico; ma forse non tutti ne saranno persuasi. Non tutti saranno persuasi che facendo copiare da un bambino un atlante di anatomia si possano ottenere immagini artistiche di bellezza umana.

*

Su queste basi, ma con molta libertà di azione, perchè, come si è visto, arbitro assoluto dell'arte cubista è per fortuna « il Gusto », rampollarono i saggi dell'arte nuova. Il pubblico italiano che si spaventa di un po' di cézannismo, di qualche matissismo e di alquanto schematismo lineare, li ignora ancora; ma li conoscerà presto, perchè le mostre d'arte non potranno continuare più oltre il loro tirannico ostracismo; e ad ogni modo può vederne riprodotte le sembianze nelle numerose pubblicazioni di propaganda. Può vedere quei « Nudi » e quelle « Nature morte » che ad un occhio profano appaiono come un aggroviglio di bende o un ripostiglio di legna; quei paesaggi che sembrano fatti con i pezzetti di un giornale illustrato fatto a brani, incollati a caso gli uni su gli altri; quei ritratti che sembrano composti coi frantumi d'una seggiola congegnati a sproposito, quei nudi che sembrano, ora un ripostiglio scolastico di solidi geometrici devastato dall'esplosione di una bomba, ed ora un deposito di granate per grossi calibri. Simile arte si può gustare, ma non si descrive: bisogna vederla.

*

C'era da augurarsi che il Cubismo, superato lo stato transitorio del vago riflesso delle cose naturali, giungesse presto all'indipendenza assoluta dalla realtà, « all'effusione pura ». Malauguratamente venne ad attraversargli la via un ospite incomodo.

L'arte nuova stava per lasciare in pace l'uomo e la natura, stava per cessare dal torturarne la forma, per assidersi nella serena beatitudine di un arabesco armonioso, compiacenza di colori e di forme assolutamente innaturali: il futurismo la ricacciò nella vita.

Non più la pittura pura, il piatto di pere, non più l'arabesco armonioso, non più la pesantezza statica del Cubismo, ma anzi una rappresentazione di vita in movimento.

Agli ingenui che vedevano per la prima volta nei quadri dei futuristi un cavallo al galoppo con infinite zampe, un cane con molteplici code, è parso che i futuristi scomponendo così il movimento nelle sue fasi successive volessero fare con mezzi insufficenti ciò che il cinematografo fa mirabilmente coi suoi: suggerire il movimento. Ma la critica ci avverte che sarebbe questo un modo « bestiale » di spiegare il futurismo, il quale invece « opera una sintesi consistente « nel raffigurare il movimento dei corpi, non per via « di astrazioni, ma per mezzo di uno spostamento, « intersecazione e compenetrazione dei piani della « realtà »; e ciò si ottiene facendo « entrare fra i « piani e i volumi dell'oggetto, i piani ed i volumi « degli oggetti circostanti e reciprocamente ».

È infatti ciò che succede nei quadri del futurismo.

Vuole il futurista rendere l'emozione di un concerto di musica? Vi dipinge tre o quattro brani del concertista in pose differenti, visi del pubblico, gruppetti di note, accenni di mani che applaudono, fasci di luce, ruote di carrozze che riconducono a casa gli spettatori, il tutto intersecato e compenetrato reciprocamente. È questo il « dinamismo plastico » che con la « simultaneità » e la « distruzione di tempo e di luogo » deve dare al mondo moderno la sua arte suprema.

*

Queste le tappe dell'arte novatrice negli ultimi decenni. Giunti a questo punto è forse lecito tirarne le somme.

L'ARTE DI DOMANI

[1919]

« Per dire tutto il vero, siamo giunti ad esaltare i
« vizi di gioventù più torbi, dimenticando che la gio-
« ventù è l'età tempestosa propria alle passioni deva-
« statrici, in cui natura ed uomini pongono inganni,
« scempiaggini e falsità di ogni specie. Forse andiamo
« oltre il vero: tuttavia non v'ha dubbio che nelle
« giovanili imprese vi è oggi, più che il desiderio di
« acquistar perizia, la volontà di sopraffare e di per-
« cuotere di stupore il pubblico, e persino con strambe
« figurazioni arruffate in modo da non farsi capire,
« quasi che fosse sufficiente fare il difficile per appa-
« rire interessanti ».

Chi scrive queste fiere parole, questa dura condanna dell'arte giovanile moderna? È un vecchio, un rimbambito, una mente fossilizzata, un accademico? No: è un giovane, un combattente, è un rivoluzionario dei più accesi e più noti, è un futurista, anzi un teorico del futurismo. E le dice in un libro fresco fresco di stampa, in cui recita il suo « confiteor », in cui confessa il fallimento delle sue teorie e della sua arte, a costo d'« essere tacciato di rinculo, di « ripiegamento di bandiera, o di tradimento e di lesa « modernità ».

È una confessione preziosa, e interessantissima a leggere. Sicuro: « la tradizione era per noi come un « ingombro fra i piedi. Non si ascoltava nè il pro nè « il contro. In quattro e quattr'otto l'annosa storia « dell'arte italiana e straniera era spacciata in pochi « crudeli strattoni. Si diceva « moderno » ed i ponti « col passato erano rotti ». Proprio così, e l' onesto uomo si è accorto del suo errore. Si è accorto che « da Parigi provengono quasi tutti i malanni all'arte « moderna, veri o falsi che siano »; si è accorto che « a giudicare dall'arte che si fabbrica ora in Europa, « si sarebbe tentati di credere che noi siamo una « razza nel suo declinare »; si è accorto che « c'è nei « pittori contemponanei un supremo disprezzo per il « metodo, la regola, l'ordine e la disciplina interiore », cosicchè « sono condotti ad anteporre sbadatamente « l'eccessivo al moderato, l'assurdo al naturale, le bel- « lezze fallaci a quelle vere ». E all'entrare in « qual- « cuna delle cosidette mostre d'avanguardia » l'antico rivoluzionario è preso dalla nausea: quelle opere gli sembrano « vaneggiamenti », ma non esclude « che i « vomiti pitturali di questa specie di appestati frene- « tici non continuino a far colpo sulla grossa imma- « ginazione del pubblico e su quella di certi giorna- « listi paesani attirati nel laccio da troppi giocolieri « espertissimi ». Sì; l'onest'uomo asserisce che « sa- « rebbe dunque l'ora di confessare che i propositi più « grossi si sono rotti il collo a contatto con la realtà » ed afferma la necessità di « insorgere contro questi « benedetti avanguardisti odierni, i quali sparano in « faccia periodicamente agli ingenui le loro uggiose « mitraglie cromatiche ». Per suo conto il savio uomo scopre la profonda grandezza di Giotto, di Paolo Uccello, di Masaccio, non solo, ma vorrebbe tornare a

quelle « visioni complesse che avevano date Poussin, « Ingres e Hayez ». Sicuro; l'antico futurista si accorge che Francesco Hayez « era uno di quei pit- « tori che hanno il dono di scoprire con l'arte loro la « forma immanente dello spirito e di rivelarlo sotto « le spoglie dei colori e delle forme ».

Hayez, il romantico, levigato, irreprensibile pittore del « Bacio », vagheggiato e celebrato da un cubista e futurista: proprio non bisogna disperar mai del buon senso umano..

*

Insisteremo ancora su le « mitraglie cromatiche » sparate in faccia agli ingenui? Sui « vomiti pitturali » di questi « appestati frenetici »? È inutile: qualunque parola sarebbe scialba a petto di queste energiche espressioni verbali dell'avvenirista ravveduto, che conosce bene i suoi colleghi. Sono gli stessi fautori di ieri che rinnegano oggi il « dinamismo plastico » e « quelle compenetrazioni di piani in movimento con « le quali abbiamo creduto di aver scoperto la legge « stessa della creazione », quella pittura ridotta « a « embrionali e caotiche intelaiature di poligoni com- « mentativi ». Domani altri rinnegherà probabilmente anche quegli ineffabili « piatti spaccati dai fendenti « di luce e le bottiglie stappate da uno strabico raggio « di sole » esaltati con immaginoso entusiasmo da un critico d'arte. Il processo di rinsavimento sembra già cominciato per germinazione interna. Era ora.

*

Questi indizi di ravvedimento ci aiutano a immaginare ciò che sarà l'arte di domani. Potrà parere a

taluno impresa presuntuosa e vana, ma poichè l'arte non è quella creazione insindacabile sottratta a tutte le leggi, che certi filosofi immaginano, non è forse nè impossibile, nè temeraria.

La pittura moderna ha buttato via a grado a grado tutti gli elementi ideali e formali di cui era costituita la pittura del passato: ha rinnegato l'ispirazione letteraria, mitica, religiosa, storica, mondana, ha fatto getto della prospettiva lineare ed aerea, della proporzione dei corpi, del rispetto delle forme e dei colori naturali, le ha frantumate, sminuzzate, ne ha fatto uno spezzatino; ha proclamato l'assoluta libertà da ogni vincolo, si è ridotta a rabeschi enigmatici, a frammentarie notazioni geometriche. Quando un'arte è ridotta a questo punto, quando ha tritata la realtà e l'ha pestata in un mortaio per spremerne il succo, non può evidentemente andare più oltre nel processo di disgregazione. Anche il più frenetico « cupio dissolvi » ha un limite: il nulla. Quando un'arte è giunta non solo all'infantilismo più infantile, non solo al barbarismo più barbaro, non solo al selvaggismo più selvaggio, ma alla disgregazione lineare e cromatica assoluta, è necessario che si arresti per mancanza di materia da disgregare.

È necessario che si arresti, e se non vuol morire non ha che innanzi a sè una via: rifare il cammino a ritroso e riprendere la salita: non può che raccogliere i frantumi e cercar di rimetterli insieme per rifare un corpo: è quanto accadrà anche in altri campi in cui è avvenuto ed avviene un analogo processo di dissoluzione.

*

Non è lontano il giorno in cui qualche giovane genio, parigino naturalmente, scoprirà l'indicibile fascino, l'indissociabile « compaginatura » degli oggetti reali e (poichè ai giovani occorre sempre l'etichetta di un titolo affinchè le tendenze abbiano un valore) fonderà « l'integralismo ». Non più i brani di sedie e i frammenti di istrumenti musicali, ma sedie e strumenti completi. Ma poichè da cosa nasce cosa e l'ingegno umano in generale ed il genio in particolare non possono arrestarsi su la meta raggiunta, qualche altro ingegnoso giovane avvertirà fra questi oggetti, curiosi rapporti di angoli e di linee e bandirà il « proporzionalismo », il quale sembrerà una conquista superba, se anche qualche pedante cercherà di sminuirne l'importanza assicurando che non è altro che un parziale ritorno all'antica prospettiva. Ma la genialità dei novatori futuri non si arresterà qui. Sorgerà certamente un giorno un qualche barbaro ingenuo e cocciuto, un qualche Cézanne, il quale farà la profonda scoperta che i colori della natura non appaiono ritagliati l'uno sull'altro come i pezzi di carta colorata incollati su un foglio dai cubisti di un tempo, ma sono sottilmente variati e digradanti per effetto dell'aria che vi è frapposta, e ne nascerà « l'aerismo », il quale apparirà a ragione una delle più grandi vittorie della genialità umana nella rappresentazione della natura. Con indescrivibile gioia e fiero orgoglio gli artisti si accorgeranno che gli oggetti riprodotti nei loro quadri mediante queste sot-

tili e successive conquiste vengono a rendere un'immagine fedele della realtà attorniante, a dare quasi l'illusione del vero, e qualcheduno formulerà clamorosamente « l'illusionismo integrale ». Ma non è tutto: un qualche giorno un qualche sagacissimo spirito si avvedrà che nella natura non vi sono soltanto seggiole, bottiglie, macinini da caffè e forme di cacio: vi sono anche certi esseri vivi, mobili e parlanti, e « l'antropomorfismo » redimerà la parte più interessante della natura da un ingiusto disdegno. Allora sorgerà certo un genio il quale farà compiere all'arte pittorica un passo decisivo. Si accorgerà che quegli esseri, non solo sono corpi e colori proporzionati e armoniosi, non solo si muovono e parlano, ma dicono cose interessantissime e sono capaci di sentimenti e di passioni che si possono rendere evidenti con particolari atteggiamenti dei corpi e inflessioni delle linee dei visi, e il « parallelismo psicofisico » sarà assunto con entusiasmo da tutti i giovani come un incomparabile strumento espressivo. Non ci sarà più che da compiere un passo; non ci sarà più che da collocare quegli esseri nell'ambiente in cui vivono, rappresentarli in tutte le accidentalità della loro esistenza, e si avrà un'arte matura, capace di esprimere i più vari aspetti della vita moderna: sarà l'ora del « completismo vitale », brutta parola ma conquista preziosa. Nè sarà l'ultima, poichè il sottile acume dei novatori scoprirà un giorno che altri esseri simili ai moderni sono vissuti nel passato in circostanze pittoresche e drammatiche, tragiche ed eroiche non minori per fascino, ed anzi talora maggiori delle moderne, e per di più circonfuse da quella poesia leggendaria che il tempo avvolge attorno ai fatti umani, e ne nascerà lo « storicismo poetico », il quale potrà indubbiamente

ispirare veri capolavori. Ma dal campo della storia e della leggenda l'avvenirismo futuro sarà tratto irresistibilmente a sconfinare: gli si aprirà una sfera più alta, una specie di atmosfera superiore in cui non si agitano più in realistico aggroviglio semplici esseri umani, ma vivono e cozzano le grandi idealità, i profondi pensieri, le tendenze immanenti dell'umanità intera, e il « dinamismo spirituale » schiuderà all'arte pittorica un campo di figurazioni sublimi in cui la figura umana sottratta all'accidente individuale assurgerà alla bellezza del tipo, raggiungendo un'armonia ed una bellezza che il semplice realismo non può dare. Così per gradi faticosi l'avvenirismo futuro giungerà al possesso di un'arte pittorica potente, varia, aperta a tutti i problemi dell'espressione, rispondente a tutti i bisogni spirituali e sensuali dell'umanità, di un'arte ricca, equilibrata, matura, dell'arte, cioè, qual'era prima che i novatori dell'oggi la facessero a pezzi.

*

Ritornerà tale e quale? Contrariamente a ciò che credeva Federico Nietzsche, nessuna cosa, nelle vicende del mondo, può ritornare tale e quale. Non tornerà tale e quale nemmeno la pittura, ma tornerà con mutamenti infinitamente minori di quanto credono i giovani.

Vi sono in ogni arte certe condizioni e certe leggi che ne costituiscono l'essenza stessa. Possono gli artisti di un qualche periodo dimenticarle, violarle, disprezzarle; i posteri vi ritorneranno inevitabilmente. Potè un Mallarmé comporre poesie adoperando le parole pel loro suono più che pel loro significato; i

fedeli assicuravano aver egli così raggiunto ineffabili effetti di suggestione; ma poichè nessuno ci capiva nulla, o quasi, i poeti finirono di comprendere che per far della musica pura era molto meglio adoperare le note e lasciar alla poesia l'uso delle parole che avessero, oltre il suono, un senso. Può un avvenirista prendere in odio la grammatica, abolire i nessi sintattici che da millenni regolano l'uso del linguaggio e ritornare al grido incoerente degli antropoidi, proclamando la bellezza e l'efficacia espressiva delle « parole in libertà »: alla grammatica bisognerà ritornare, perchè è un prodotto logico, fatale e necessario della formazione del linguaggio articolato. Non sarà sempre esattamente la stessa, ma non potrà essere radicalmente diversa. Può un altro avvenirista inveire contro le regole armoniche e sostituire alla musica ed agli strumenti musicali « l'intona-rumori »: l'umanità ritornerà con piacere alla musica. Così dallo spezzatino di natura dei cubisti e futuristi la pittura, anche quella avvenirista, non potrà che ritornare alla forma integrale.

L'arte si evolve continuamente; si evolve nello spirito, si evolve nella tecnica; si evolve nello spirito perchè l'anima umana, rimanendo fondamentalmente la stessa, assume in circostanze diverse di vita determinazioni diverse; si evolve nella tecnica sia perchè ad esprimere quelle determinazioni diverse occorre qualche volta una tecnica nuova, sia perchè nell'imitazione della natura, che, si voglia o non, rimane la base incrollabile dell'arte, nessun tempo e nessuna arte, per quanto grande, hanno mai potuto dire, nè mai potranno dire, l'ultima parola. La suggestione della forma, della luce, del colore, per non parlare che degli elementi materiali, sarà sempre un miraggio ir-

raggiungibile che attirerà e metterà ad un cimento sempre nuovo l'ingegno dell'artista.

Ma le novità nell'arte sono di due specie: vi sono quelle di valore assoluto e quelle di valore relativo. Quando Ruskin fa constatare a Millais, guardando, attraverso una carta da visita bucata da uno spillo, un'ombra di sole sopra un terreno bianco, che quell'ombra non è nera ma azzurra, arricchisce l'arte pittorica di una conquista di valore assoluto, perchè risponde ad una verità naturale che nessuna evoluzione e nessuna moda potranno mai infirmare. Ma quando dopo un periodo di pennellatura fluente viene in auge la pennellatura stentata, quando dopo la pennellatura grassa si ritorna a quella magra, si introduce una novità che non ha che un valore relativo, perchè non ha che il valore di un mutamento necessario a risvegliare con un eccitamento nuovo una sensibilità resa àtona dall' abitudine, tanto è vero che, dopo qualche anno, la tecnica proscritta come vecchia e sorpassata è rimessa in onore perchè ridiventa nuova e fresca. Di queste novità, dovute, non a vere necessità sostanziali e immanenti, ma a necessità transitorie e superficiali, tutte le arti sono piene: i mediocri e gli ingenui possono crederle volta a volta conquiste profondamente geniali e durature, ma chi sa guardare la storia dell'arte un po' dall'alto, ne vede la relatività e la poca importanza e non se ne fa schiavo, se anche è obbligato a tenerne conto per non appartarsi dalla legge del proprio tempo. Ogni tecnica ha vantaggi e svantaggi, i quali spesso si equilibrano. La tecnica grassa e ruvida conferisce solidità e forza, ma sminuisce la finezza dei trapassi e spesso rende impossibile l'intensità dell'espressione: la tecnica liscia e trasparente consente squisitezza d'espressione, ma fa

cader facilmente nel trito e nel debole. I genî non sono schiavi di queste mode: Rembrandt ha dipinto con ruvida pasta tanti autoritratti e con levigatezza impareggiabile quello della National Gallery, che è forse il più penetrante; Velasquez ha dipinto con pasta l'« Innocenzo X » e con liquide velature la non meno meravigliosa « Venere ».

*

Ciò che si dice della tecnica si può dire dello stile. Io vorrei sapere se questi giovani avveniristi, che pretendono rinnovare l'arte con l'introduzione di qualche nuova cifra curvilinea o rettilinea, abbiano mai fatto un semplice esame di coscienza; vorrei sapere se, ponendosi innanzi, per esempio, all'« Innocenzo X » del Velasquez, alla « Susanna » del Rembrandt, a « L'embarquement pour Cythère » del Watteau, alla « Villa italiana in primavera » del Böcklin, alla « Beata Beatrice » del Rossetti, al « Cristo che lava i piedi a Pietro » del Madox-Brown, si siano mai chiesti se l'energia vitale, la delicatezza carnale, la poesia leggendaria, la dolcezza idillica, la sentimentalità tragica, la poesia religiosa che emanano da quelle tele sarebbero rimaste tali e quali, o rese maggiori, in veste impressionistica, luministica, cézanniana, matissiana, cubistica, geometrica. Vorrei saper questo. Perchè, una delle due: o quelle tele non dicono nulla ai loro occhi, al loro spirito ed al loro cuore, e allora possiamo compiangerli, ma eviteremo ogni discussione; o parlano eloquentemente a loro come a tutti, ed allora sono obbligati ad ammettere che i loro nuovi utensili, nonchè essere più efficaci, sono di un'insuf-

ficienza spaventosa in paragone degli antichi. Perciò i giovani avveniristi dovrebbero pensare un poco all'avvenire, a quello vero; dovrebbero pensare che è molto improbabile che l'umanità futura si rassegni a non chiedere all'arte pittorica che un piatto di pere, tre pesci rossi in un'ampolla, alcuni cubi e poliedri, qualche frammento d' uomo ed alcuni geroglifi enigmatici in un turbine di pezzi di carta.

IL GENIO BALBUZIENTE

[1920]

Da anni ed anni i critici d'avanguardia avventavano contro l'operoso organizzatore delle mostre veneziane una formale accusa di ostruzionismo e di oscurantismo. A sentirli, egli, coi suoi criteri di accademico fossilizzato, impediva al pubblico ed ai giovani artisti italiani di conoscere i veri genî dell' arte moderna, di abbeverarsi alle pure linfe dell'arte vera, di aprire gli occhi alla luce che brillava oltr' Alpi (a Parigi, naturalmente). A sentirli, dalla conoscenza di quei genî e dalla bevuta di quelle acque e dall'abbacinamento di quella luce l'arte italiana, ed in special modo la pittura, avrebbe tratto la forza di sollevarsi dal marasma in cui intorpidiva, ed il pubblico sarebbe stato redento dall'ammirazione servile per forme d'arte ed artisti indegni di occupare la sua intelligenza.

*

Quel tragico appello è stato alfine ascoltato e quella suprema necessità soddisfatta: Venezia ha ospitato quest'anno una mostra di quegli impressionisti e postimpressionisti francesi in cui, secondo la critica d'avanguardia e quella di retroguardia, naturalmente « à la suite », risiede la più alta genialità della pit-

tura moderna. E la mostra non è stata accozzata da uno qualunque, ma ordinata da un'alta autorità del sinedrio parigino, da Paul Signac, pittore del bel numero uno, critico e caposcuola. Le circostanze non potevano quindi esser più favorevoli per l'attesa rivelazione al pubblico italiano dei grandi genî finora iniquamente occultati.

Sembra che l'esito non sia stato pari all'attesa. A leggere le critiche, e sopratutto a leggere tra le righe delle medesime, si percepisce un melanconico senso di delusione profonda. E non era difficile prevederlo. Certe fame non si reggono che per forza di parole: posto di fronte ai fatti, anche il più corazzato ottimismo comincia a sentire qualche dubbio ed a manifestarlo.

Così è avvenuto che i neo e postimpressionisti e sintetisti esposti a Venezia non hanno avuto precisamente una buona stampa: se i critici più cauti hanno cercato di cavarsela con anfibologie, i più autorevoli hanno capito ch'era meglio rimangiarsi tacitamente gli entusiasmi del loro amore di lungi e buttarli a mare. Era prevedibile che il pubblico si sarebbe sentito allegare i denti dinanzi a quei paesaggi del Signac a quadrettini gialli e verdi che sembrano fatti con gli ingredienti di una « julienne », dinanzi a quelle ineffabili tele del Seurat, come ad esempio « Il Circo », degne della « réclame », di un sàrto di provincia. Se certuni hanno salvato Van Gogh, il più avanguardista dei critici di avanguardia ha condannato anche lui, È piacevolissimo sentir qualcheduno dei corifei parlare della « scientifica, fredda, meccanica applicazione di formule puntinistiche » del Signac, delle « miserevoli spennellature aneddotiche » dei Bonnard, Guérin, Luce, Marquet « men che mediocri epigoni del cé-

zannismo »; dello « sgomento e nausea » che producono le opere di Matisse e di Seurat, della « squallida inconsistenza dell'uno » e della « superficialità illustrativa e magari scenografica » dell'altro, di Van Gogh « straordinariamente povero e tristamente falso e volgare ». Per una mostra che doveva rinnovare l'arte ed il gusto italiano, non c'è male.

*

Ma non si poteva mandar a rotoli tutta l'impresa. Bisognava salvar qualcheduno, bisognava salvar almeno il maestro, il nume tutelare: Cézanne. Qui non si poteva più dar a intendere che la colpa era tutta di Paul Signac e della sua cattiva scelta, perchè le opere erano numerose e rappresentative. Bisognava salvare il supremo prodotto dello snobismo collezionistico e del commercialismo parigino.

Veramente pare che il pubblico non abbocchi più a quello che agli altri. La saletta Cézanne, « il piccolo santuario » che raccoglie le opere del « santo umile e paesano che in pochi vi veneriamo », come dice un critico; di colui che « ha operato in silenzio per la liberazione e la resurrezione dell'arte più di tutti i profumieri e chiappapopoli dei saloni di moda » (il che non è precisamente un grande elogio) è quasi sempre deserta.

Per scuotere dunque il pubblico a dargli la misura della sublimità del maestro, non c'è di meglio che scagliar qualche vituperio a chi ne abbia, ora e in passato, messo in dubbio la grandezza; poi si titilla il suo amor proprio alludendo ad una misteriosa origine italiana; poi occorre informarlo che le mostre di Venezia sono state e sono « una specie di cloaca

dove s'incanalano e fanno gorgo i peggiori paragoni della cialtroneria pittorica e sculturale della terra », poi avvertirlo che « Kroyer, Israels, Rodin, Sargent, Zuloaga, Klimt, Sartorio, Lavery, Tito » sono « fame usurpate » che « rappresentarono la clamorosa bestiaggine artistica internazionale, unita alla maggior impostura »; che « Zuloaga, La Gandara, Anglada e Stuck » sono « carogne artistiche », produttori di un'arte piena di roba « sconcia e ciarlatanesca »; che Hodler « appartiene alla specie dei disgraziati incapaci di provare una qualsiasi emozione dinanzi alla natura » ed è l'autore della « più sguaiata, grossolana, teutonica decorazione da birreria o da comizio », che Whistler e Sargent sono « dandys e industriali mondani » a cui non si può dare il nome di artisti, senza avvilirlo; che la pittura di Antonio Mancini è una « grossa, bestiale gaglioffería » che non ha altro valore che quello materiale dei colori impiegati.

*

Sgombrato così il campo, si può degnamente entrare nel « Santuario » e parlare di Cézanne.

Queste illustrazioni critiche dei cézannisti più autorizzati sono istruttive, piacevoli e perfino commoventi.

Non è infatti senza commozione che si vedono i più ferventi apostoli ed introduttori del cézannismo in Italia affermare ora la necessità « di una revisione e chiarificazione dei valori risultati dall'opera di Cézanne » per liberarla « dalla truccatura della superstizione e dei partiti presi »; affermare la necessità di combattere il « provincialismo », cioè « quella frenesia « di accettazione pedissequa di ogni anche più patente

« ciarlatanismo che ci arriva di fuorivia, inteso a
« deformare il giudizio che delle cose potremmo fare
« con la nostra testa, e che da tempo si manifesta in
« Italia in modo allarmante ».

Pare che ce ne fosse bisogno. Sentiamo dunque quali siano queste « verità, che del resto non avrebbero dovuto essere state mai perdute di vista ».

*

Per quindici anni, fino a ieri, i cézanniani d'Italia ci hanno detto che Cézanne era paragonabile soltanto a Michelangelo e ad Eschilo. Quando qualcheduno, che Cézanne conosceva non soltanto sulle fotografie, si permise di osservare che quel preteso genio non sapeva nè disegnare, nè dipingere, che i suoi visi erano storti, i suoi corpi rachitici, le sue case sbilenche per assoluta incapacità a « realizzare » la proporzione delle forme naturali, come aveva confessato lo stesso Cézanne, i cézanniani più veri e maggiori rispondevano trionfalmente che ciò era dovuto ad un'estetica nuova: « Per certi artisti i piani, le masse,
« i contorni delle cose possono avere proporzioni,
« rapporti e movimenti differentissimi da quelli che
« il comune degli uomini percepisce... possono in-
« somma essere considerati come semplici elementi
« pittorici trasformabili, spostabili, deformabili, in vista
« di un'armonia puramente artistica... Una testa troppo
« piccola, un braccio troppo grosso, una spalla stra-
« volta, una gamba mal congiunta al resto del corpo,
« un tronco d'albero troppo piatto, una casa sbilenca
« ed altrettali cose che il volgare prende per tanti
« errori grossolani e risibili non sono così che i modi
« necessari di una più profonda bellezza ».

Chiaro come la luce del sole. Senonchè ecco che cosa, a distanza di pochi anni, quello stesso, stessissimo critico scrive dinanzi ai quadri esposti a Venezia: « La prima delle quali verità è dunque che allorchè « Cézanne confessava tristemente di « non saper realiz- « zare » non lo faceva per una sorta di raffinamento « orgoglioso, ma bene al contrario perchè quello era « il suo pensiero... E che Cézanne abbia infatti molto « raramente « realizzato » si può vedere in modo spe- « ciale nei suoi quadri di figura, opere tutte il cui « squilibrio tanto per la modellatura che per la colo- « razione appare evidente ».

Dunque il Michelangelo e l'Eschilo della pittura moderna, il genio che « trasformava, spostava, defor- « mava, in vista di un'armonia puramente artistica » e di una nuova bellezza era invece un inetto, impotente a realizzare, sia nella modellatura che nel colore.

Sembrerebbe abbastanza; ma non basta. Quando qualcheduno osservava che nelle tele del Cézanne tutti gli oggetti: case, mura, tavole, sedie, non si reggevano in piedi, ma cadevano da ogni parte come ubriachi o scossi da un terremoto, il critico cézanniano rispondeva che quella era una sottilissima cosa: « la trasformazione lirica » per la quale gli elementi della realtà « si organano nell'opera d'arte non secondo il « loro reciproco rapporto oggettivo pratico, ma secondo « il ritmo e la misura dell'emozione da essi suscitata « nell'anima dell'artista », poichè « l'arte del disegno « comincia là dove comincia la deformazione ».

Orbene ecco che cosa diventa ora quella suprema trasformazione lirica sotto la penna dello stesso, stessissimo critico: « Ugualmente vero è un altro fatto ancora, « e cioè che la « deformazione » cézanniana, o, per in- « tenderci meglio, quelle anormalità più particolarmente

« prospettiche, intorno alle quali si sono create leg-
« gende e teorie, altro non erano anch'esse se non il
« prodotto di qualchecosa molto più semplice di un
« principio o di un sistema, vale a dire: una reale
« incapacità del pittore a tracciare le sue linee se-
« condo le regole di una elementare geometria; alcuni
« vogliono per un difetto dell'occhio ed è la spiega-
« zione forse più plausibile ».

Lette le quali esilaranti cose, sorge nel lettore un vago dubbio, il vago dubbio che il più malato di quell'« inguaribile provincialismo italiano », di quella « frenesia di accettazione pedissequa di ogni anche più patente ciarlatanismo che ci arriva di fuorivia », non fosse per avventura il medico stesso... Ma quando una critica si sbugiarda così brutalmente da sè è indelicatezza intervenire: sarebbe ingeneroso.

Ma che dire di coloro che giurarono in essa? Ricevere ceffoni e patenti di imbecillità dal proprio duce in ricambio del loro zelo devoto? È duro.

*

Dunque ora sappiamo che « deve oramai ritenersi
« per certo che le perpendicolari, le orizzontali, le
« parallele errate non hanno niente che fare con una
« legge « sui generis » che l'artista si fosse creato (ha
« sempre cercato di seguire le leggi invariabili della
« sua arte) e solo denotano un'altra delle sue insuffi-
« cenze in ciò che egli chiamava « réaliser » ».

E una confessione preziosa, se anche arriva un po' tardi, sopratutto quando riconosce quelle « leggi invariabili », che appena mesi fa si volevano variare e come! Ma come salvare questo genio pieno di tali insufficenze? È semplicissimo. Ecco qua: « incapacità

« e deficenze che non costituiscono una ragione di « inferiorità o un difetto capitale del pittore... Se « Cézanne piantava di traverso la facciata in una casa « o il piano di una tavola, la sua costruzione pittorica « era tanto potente da fare a meno di precisione di « ordine secondario; che una riga e una squadra gli « sarebbero bastate per correggere lo sbaglio, e se « non le ha impiegate gli è che sapeva come tutto « potesse andar bene lo stesso ».

No; non è mica facile mettere a posto in una pittura con una riga e una squadra le case, gli alberi, le braccia e gli occhi, i nasi e le dita.

*

Ma tutto andava « proprio bene lo stesso »? C'è fra gli stessi soci della confraternita a cui è affidata la custodia del santuario qualcheduno che ne dubita: per un altro critico, Cézanne è « un genio che balbetta ».

Impotente a disegnare e a dipingere e balbuziente. È evidentemente un genio « sui generis », perchè nè Michelangelo, nè Eschilo, nè alcun genio mai, od anche semplice ingegno, fu balbuziente nella propria arte.

Ma questo genio balbuziente sarebbe salvato dal colore: « poca fantasia egli possiede e se egli la cerca, « urta subito nelle difficoltà del disegno e della forma. « Mai riesce a cogliere un movimento... e si inquieta « al ricordo del vero che gli sfugge, del movimento « che è inafferrabile; s'inquieta e barcolla; ma la ta- « volozza lo salva esaltandolo. E l'imperfezione d'un « braccio, la goffaggine di un corpo, l'assimmetria di « un volto, sono dimenticati (?) dallo spettatore ca-

« pace di godere tutta la musica di quei toni, come
« erano dimenticati dall'autore ».

No, l'autore ne piangeva e aveva « grida di invidia »
davanti ai grandi disegnatori, e persino davanti al
caricaturista Forain.

*

Dunque la goffaggine del disegno, l'impotenza e la
balbuzie sarebbero salvate unicamente dal colore. Ma
un terzo confratello dice proprio l'opposto. Dall'opera
di Cézanne emergerebbe invece l'idea fissa di « trarre
« fuori dal polverone dell'impressionismo gli elementi
« plastici ed i sodi volumi della realtà; ridare all'arte
« questo ideale primitivo o meglio antico della sempli-
« cità ponderata, delle masse definite, dei netti contorni,
« degli spaziati riposi: in breve, della gravità architet-
« tonica ». È « la vendetta dei greci e di Raffaello ».
Povero impressionismo; portato alle stelle fino a
pochi mesi addietro: ora diventa « un polverone ».

Dunque dalle figure di queste pitture « così spesso
contorte e risibili », da queste « bagnanti deformi »
uscirebbe l'insegnamento della necessità dei sodi vo-
lumi, delle masse definite, dei contorni netti, della
gravità architettonica: cioè di tutto quello che non c'è;
sarebbe come una specie di dimostrazione dall'assurdo.
Può essere che sia vero, ma è uno strano elogio per
un artista e per un'opera d'arte aver dimostrato il
rovescio di ciò che ha realizzato. Pare che i genî e
i santi dell'oggi siano fatti così.

Ma c'era bisogno di questo museo d'aborti per ca-
pire la necessità dei volumi, delle masse, ecc. ecc.?
Forse che Velasquez e Rembrandt ignorarono il senso
dei volumi? Forse che Fontanesi non insegnava a di-

segnare per masse il paesaggio? Forse che nel 1882, data fatidica di un quadro di Cézanne, Fontanesi non aveva dipinto da due anni appena le « Nubi », con un discreto senso dei volumi? E non ebbe per caso un qualche senso dei volumi Segantini, e della « solidità » e del « peso » delle cose, in quei suoi paesaggi appetto ai quali quelli del Cézanne diventano evanescenti pitture da paravento?

*

Perchè da queste varie interpretazioni dei fedeli sorge di conseguenza questo risultato spaventoso: che l'uomo impotente a disegnare e a realizzare, l'uomo che creava esseri sbilenchi, assimmetrici, contorti, deformi, risibili, l'artista che non si salvava che per il colore, il pittore che voleva realizzare come i veneziani, e non c'era riuscito, insegnerebbe i volumi, le masse, i contorni netti, l'architettura dei corpi, le proporzioni supreme dell'arte plastica di Raffaello e dei greci, che, come si sa, sono agli antipodi dei veneziani.

Dopo di che se qualcuno cerca ancora nella critica d'arte una guida bisogna guardarlo con ammirazione e rispetto, perchè evidentemente è un uomo che ha uno stomaco robusto.

LA VERA CRITICA D'ARTE

[1913]

C'è un uomo di buona volontà che si è accinto ad un'impresa temeraria: raccogliere e dimostrare gli errori della critica d'arte nell'apprezzamento delle opere antiche e moderne, e scoprire la verità vera, le vere leggi che devono reggere la creazione artistica. Ed ha scritto un volume di cinquecento pagine in ottavo, riccamente documentato di riferimenti e di illustrazioni: *L'à-peu-près dans la critique et le vrai sens de l'imitation dans l'art*, e lo ha dedicato agli allievi delle accademie (1).

Ignoro se il signor Wolkoff-Mouromtzoff sia illustre nella critica russa: dubito che abbia a raccogliere molti allori in quella occidentale. Egli è un ingenuo che pretende discorrere di pittura e di scoltura con l'aiuto del semplice buon senso, anche a costo di esser giudicato un ignorante. È persuaso che la letteratura, i letterati, i filosofi, gli esteti hanno inquinato intollerabilmente la critica d'arte e l'hanno sviata per viottoli rovinosi: è persuaso che si può e si deve applicare al fenomeno estetico la sola logica, e che il critico deve « bandire tutto ciò che potrebbe otte-

(1) Wolkoff-Mouromtzoff. *L'à-peu-près dans la critique et le vrai sens de l'imitation dans l'art.* Bergamo, Istituto d'Arti Grafiche, 1913.

nebrare il suo giudizio e rendere la sua critica meno severa, tutto ciò che è passione, sentimentalità, associazione di idee, e non aver altro scrupolo che quello di applicare logicamente le sole leggi ammesse dal suo codice: le leggi della natura ». Basta enunciare questa proposizione per comprendere come la critica soggettiva sembri all'autore il più nero degli errori, e come egli creda che le più raffinate e ingegnose interpretazioni soggettive di un'opera d'arte abbiano meno valore critico « dell'opinione modesta ma logica di un uomo di buon senso che cerca innanzi tutto di provare la giustezza di ciò che enuncia ».

Evidentemente il signor Wolkoff-Mouromtzoff non conosce il clima storico in cui si svolge l'odierna critica occidentale, oppure se lo conosce, non se ne cura, con la tenacia dei semplici e degli ingenui. Dato l'atteggiamento sempre più letterario che va prendendo la critica d'arte europea, dato l'abbrivio lirico e l'ideologismo tenebroso con cui si legittima ogni tendenza anche inesplicabile e assurda, questi suoi ragionamenti terra terra possono destare facilmente il sorriso ed esser tacciati di insufficenza o di meschinità. Ma non è detto che gli ingenui e gli umili non possano qualche volta scoprire qualche verità che sfugge ai troppo raffinati. È un errore credere che l'opera d'arte non possa esser apprezzata che da un pubblico intellettualmente aristocratico. Un'opera d'arte veramente universale dovrebbe aver un fascino per l'indotto come pel dotto, pel tecnico come pel profano: solleciterà la loro psiche in diversa misura, con diversi elementi, con diversa suggestione, ma le toccherà entrambe. Questo è sopratutto vero per le arti grafiche, pittoriche e plastiche; una grande pittura potrebbe piacere al contadino ed all'esteta: se ciò non

avviene quasi mai nell'arte moderna è perchè l'arte moderna va perdendo ogni giorno la sua semplicità, la sua umanità e la sua universalità per diventare un cifrario tecnico ad uso di pochi iniziati, per non dire di pochi degenerati. Un paesaggio di Cézanne o di Matisse, capace di destare gli entusiasmi frenetici di una *élite* di esteti, sembrerà ad un ingenuo contadino una mostruosa, inconcepibile ed incomprensibile deformazione delle forme naturali, ma un quadro del Segantini parrà meraviglioso anche al montanaro, che vi riconoscerà la sua alpe, con la sua luce, i suoi animali, la sua vita, e percepirà, confusamente, a suo modo, la poesia dell'alpe e di quella vita.

Il buon senso e la logica non possono evidentemente spiegare tutta l'arte, e gli ingenui errori di comprensione di cui formicola il libro del Wolkoff ne sono una prova, ma non sono nemmeno da mettere completamente da parte, come si va spesso facendo. Il buon senso e la logica sono impotenti a capire la parte più alta dell'arte, la creazione fantastica, tanto è vero che il Tolstoi volendo a lume di buon senso e di logica giudicar l'arte, ne ha fatto un macello in cui non ha risparmiato nè Shakespeare nè Wagner: è quindi comprensibile che all'ingenuo autore di questo libro, che pur essendo russo, non è un Tolstoi, l'*Isola dei morti* del Böcklin sembri un quadro « assai mediocre », che non avrebbe avuto così gran successo, se invece di avere dal titolo « un senso letterario, si fosse chiamato *Tomba di famiglia* o *Il cimitero del villaggio* ». Ma vi sono infinite altre opere a cui il buon senso può fare qualche utile osservazione.

Questo ingenuo scrittore ha fatto un ragionamento che non manca di un certo valore. Ha passato in rassegna le manifestazioni della critica antica e moderna

ed ha esposto ingenuamente i risultati della sua inchiesta: la conclusione è spaventosa: sono tutte persone d'ingegno, artisti, letterati, filosofi e non ve n'è due che vadano d'accordo: ciò che per l'uno è bello è orribile per l'altro; l'indirizzo che per l'uno è l'unico possibile, per l'altro è assurdo. Cicerone era beatamente persuaso che è facilissimo distinguere in pittura e scultura, il bello dal brutto: « è meraviglioso, scriveva, che nonostante il divario che corre fra il dotto e l'indotto il loro giudizio non sia troppo diverso »; Plutarco credeva l'opposto. Peggio che mai se dal generale si discende al particolare: non c'è opera famosa che non abbia avuto due giudizî contrari: il raffaellesco *Incendio del Borgo*, che sembra una meraviglia al Müntz, fa sorridere di pietà il Taine: Mengs celebra l'equilibrio dei colori in Tiziano, e Reynolds lo dice « troppo armonioso »: c'è chi vuole « imitare » la natura, chi pretende « sceglierla », chi « depurarla », chi « trasformarla », chi « continuarla », per giungere ai cubisti che ne fanno quasi a meno: le teorie estetiche sia creative che critiche sono un aggroviglio spaventoso, un caos impenetrabile e la pratica dell'arte moderna un'anarchia completa. Ammesso che la personalità è insindacabile e che l'artista non deve esprimere che la sua impressione, ciascuno si è attribuito una libertà senza confine, anche quella di dipingere dei nudi color pomodoro e degli alberi a spazzola.

Come tutti i semplici, l'autore si è chiesto se questa spaventosa varietà di impressioni sia davvero legittima o se non piuttosto non ci sia molta gente che cerca di far passare per una visione personale una sua insufficenza a rendere ciò che vede. Dinanzi a questa terrorizzante incertezza di scuole e di criteri, il valentuomo autore di questo libro si è chiesto se non

sarebbe per avventura miglior consiglio critico tornare ad un antico concetto e ritenere che l'arte, nonchè « trasformare », « interpretare », e « continuare » la natura, non debba semplicemente « imitarla ». Imitarla, si intende, con piena libertà di tecnica, direttamente o a memoria, attraverso la propria sensibilità, ma imitarla; e cerca, con l'esame delle opere che hanno raccolto un'ammirazione più indiscussa nei secoli, di dimostrare che tale, e non altra, fu la ragione estetica dei grandi maestri del passato; e nell'osservazione sempre più acuta e perfetta della natura trova l'unica legge che possa servire per la critica dell'opera d'arte.

Evidentemente il valentuomo crede ancora che la natura abbia una sua bellezza e che l'artista abbia a rievocarla con l'arte. Si vede che non ha letto Benedetto Croce. Se avesse letto il *Breviario d'estetica* saprebbe che il *bello di natura* non esiste, che la « natura è stupida di fronte all'arte e che essa è *muta* se l'uomo non la fa parlare »; saprebbe che le cosidette « bellezze naturali » « esercitano il loro fascino solo « quando si sappia apprenderle con l'animo stesso onde « le ha apprese e se le ha appropriate l'artista o gli ar- « tisti, che le hanno messe in valore e indicato il *punto « di vista* da cui bisogna guardarle, collegandole così « ad una loro intuizione ». Ma se avesse letto queste cose, forse quello spirito semplice avrebbe risposto: Come? La natura non ha una sua bellezza, se non nell'opera dell'artista, o, per somma concessione, dietro le indicazioni dell'artista? Io, non artista, non creatore, mi trovo dinanzi ad un paesaggio o ad un viso che non assomiglia ad alcun paesaggio o viso dipinto: pure ne ricevo un'impressione di armonia e di bellezza che mi commuove e mi rapisce, un'impressione

affatto simile a quella che proverò dinanzi al quadro di un artista che quel paesaggio o quel viso abbia saputo abilmente evocare: non sarà un'impressione di bellezza? Ma anzi, mi accade spesso che i paesaggi e i visi noti non mi diano nell'opera dell'artista il senso di bellezza che mi dànno nella realtà: l'artista, nonchè creare la bellezza della natura, mi sembra, nella massima parte dei casi, insufficente a rievocarla.

L'autore in questione non ragiona così, perchè ignora Benedetto Croce e la filosofia dell'estetica, ma si comporta praticamente in modo uguale. E non gli si può dar sempre torto. Bisogna confessare che se gli artisti moderni pretendono di interpretare, migliorare, continuare o addirittura creare la bellezza della natura, quelli del passato tendevano semplicemente ad evocarla, imitandone gli aspetti. Eppure da questa tendenza, che al lume della filosofia moderna è errata ed assurda, sono nati capolavori quali non crescono certo oggi dagli ingegni illuminati dalla filosofia. Diceva Leonardo: « quella pittura è più laudabile la quale ha più conformità con la cosa imitata ». È vero che qualche commentatore moderno spiega che ciò non vuol dire copiarne le apparenze esterne, ma « imitarla nelle leggi della vita »: ma è difficile dimostrare che le leggi della vita non si estrinsechino nelle apparenze esterne, e Leonardo fu, come tutti sanno, un minuto e profondissimo osservatore ed elaboratore di queste apparenze esterne. Quando Holbein dipinse il meraviglioso ritratto di Giorgio Gyze non intendeva certo trasformare, migliorare, continuare, creare la natura: tendeva semplicemente ad imitarla con la sua acerrima penetrazione e fedeltà. Ciò avvenne attraverso il suo temperamento, il suo gusto, la sua genialità? Senza dubbio, ed era ed è processo inevitabile per

qualunque artefice grande o piccino, ma il fine era quello, e non pare fosse poi tanto rovinoso. Se non fossero scomparse in un incendio le miniature dei Van Eyck nel Libro d'ore del duca di Berry, si avrebbero esempi di una pittura di paesaggio nata da una intenzione puramente imitativa della natura e pure meravigliosa di bellezza per la sua terribile profondità di osservazione e di elaborazione. E d'altro lato quanta parte dell'arte moderna che si ammanta di originalità interpretatrice non è dovuta semplicemente a insufficenza di genialità elaboratrice? Non tutti hanno la sincerità di un Cézanne il quale, pur dipingendo nel modo che tutti sanno e che ne fa il caposcuola degli avveniristi, anelava con struggimento all'arte dei cinquecentisti e diceva: *ah*, *réaliser comme les Vénitiens!* e invidiava Paolo Veronese. C'è a questo proposito in questo libro un aneddoto delizioso e poco noto del Whistler, il quale non era precisamente un accademico od un pedante. « Vi ho già detto — diceva un giorno il Whistler ad un suo allievo — di non dipingere quel gomito così verde e bruno ». « Maestro — rispose alteramente l'allievo — io dipingo ciò che vedo ». E il Whistler rispose: « Vorrei sapere quando riescirete a vedere ciò che dipingete ». Non è che un aneddoto, e può anche non essere autentico, ma anche inventato, vale forse un'estetica.

[1920]

Non c'è dunque una base sicura che possa sottrarre la critica al capriccio individuale del « mi piace » e « non mi piace » più o meno larvato di ragioni estetiche? Per i nostri predecessori la via fu più facile. Da gli

antichi fin quasi ai nostri giorni la critica si assise su certi criteri assai semplici: l'arte doveva rendere con evidenza l'aspetto delle cose naturali, destare con le immagini figurate piacere, sensi e commozione. Se qualche filosofo neoplatonico, nel suo ardente spiritualismo, giunse a vedere nell'artista una fantasia superiore capace di rappresentare in immagini il mondo invisibile delle idee, per la massima parte degli scrittori dell'antichità il concetto dell'imitazione della natura fu il criterio fondamentale che li guidò nell'esame e nell'apprezzamento dell'opera d'arte. Tale fu il criterio dei critici d'arte del Rinascimento, per i quali il « trompe l'œil » fu la pietra di paragone dell'eccellenza di un pittore. Quando il Vasari vuol dimostrare, per esempio, la genialità di Leonardo, osserva che nel volto della *Gioconda* si vedeva « quanto l'arte potesse imitar la natura » così che « non colori ma carne pareva veramente », così che « era tenuta cosa meravigliosa per non essere il vivo altrimenti ».

E tale criterio dell'imitazione integrale e perfetta era non solo il cánone dei critici, ma anche degli artisti. Il più cerebrale degli artisti del Risorgimento, Leonardo, non pensava altrimenti. Per lui la superiorità della pittura sulla poesia era appunto di « far con più verità le figure delle opere di natura »; e particolare vanto di essa gli pareva di far sì che per suo mezzo « si muovono gli amanti verso i simulacri delle cose amate, a parlare coll'imitate pitture », e persino « si ingannano gli animali ».

*

Ma questo riferimento alla natura che ha servito da secoli e secoli ai critici d'arte, che è ancora accolto

da non pochi filosofi dell'estetica e che solo nei tempi a noi vicini era stato variato con le teorie dell'artista che « sceglie », che « interpreta » o che « continua » la natura, non è più ammissibile fra noi dove la critica estetica ne ha dimostrato, per mezzo di Benedetto Croce, èd a suo giudizio, l'assurdità filosofica.

Su quali altre basi fonderà dunque il critico d'arte la sua valutazione? Il Croce stesso, dopo aver dato norma, come tutti sanno, alla nuova critica letteraria, si è provato a dare, benchè ignaro di arti figurative anche più che non fosse di arti letterarie, qualche lume alla critica d'arte dell'avvenire.

Dunque, secondo l'estetica crociana, il critico non potrà riferirsi alla natura nel giudicare un'opera d'arte, per la semplice ragione che la natura non esiste, ma è solo una costruzione del nostro intelletto, poi perchè l'arte non è una costruzione fisica ma « la forma fantastica che assume uno stato d'animo », è « un'aspirazione chiusa nel giro di una rappresentazione ».

Nemmeno il critico potrà prendere per base un preteso « piacere dell'occhio » nel guardare un'opera d'arte, perchè piacere dell'occhio nel senso fisico è solo, per esempio, quello di passare dall'ombra alla luce o viceversa, e l'arte « non ha nulla che vedere con l'utile, col piacere e col dolore », e poi perchè « l'occhio fisiologicamente concepito, e il piacere dell'occhio non hanno niente di comune con la pittura o con altra arte... ». Se mai sarebbe un occhio « spirituale », cioè lo spirito intero.

Non dovrà nemmeno il critico cercare il valore di un'opera d'arte nei concetti che vi sono adombrati, nella storia che vi è raffigurata, nel sentimento piacevole o nella commozione sentimentale che può ri-

trarne, perchè il pensiero, il culto, la commozione, la morale, non sono arte.

Neppure potrà il critico cercare il carattere estetico di una pittura nelle linee, nei colori, nelle tonalità di luce ed ombra, perchè questi non sono che rapporti formali, apparenze esterne del fatto spirituale ed inscindibili da esso, non sono che « metafore per designare la figurazione dei moti dell'anima ».

Dovrà il critico inoltre guardarsi dal fare della critica una storia di procedimenti artistici, ossia di « stili », perchè l'arte è una cosa individuale, universale, sopranazionale, e perchè gli indirizzi mentali, morali e tecnici appartengono alla storia della coltura e non alla critica estetica.

Dunque, escluse queste fonti di riferimento, a che cosa dovrà attenersi il critico per giudicare il valore di un'opera d'arte? Il critico dovrà, secondo il Croce, ragionare unicamente « lo stato d'animo dell'artista, espresso nell'opera d'arte », che si chiama « ispirazione o motivo lirico », poichè la poesia è tutta nella « liricità » dell'artista; dovrà cercare « l'anima artistica delle opere, la eterna e pur varia e individuale lirica dell'anima umana ».

*

Belle ed eloquenti parole, ma che non valgono a far tacere molti ed insistenti dubbi e domande.

Il critico non dovrà prendere per base la natura. Veramente ci sarebbe da osservare che questo della irrealità della natura è uno dei più grossolani equivoci con cui la filosofia crociana dell'estetica vuol togliere alle arti figurative l'unica base che possano avere.

« L'arte — dice il Croce — intesa come intuizione,

« avendo negato di fronte a sè un mondo fisico, e
« consideratolo come una semplice costruzione del
« nostro intelletto, non sa che cosa farsi del paralle-
« lismo della sostanza cogitante e della sostanza estesa,
« e non ha da promuovere impossibili matrimoni, perchè
« la sua sostanza cogitante, o, per meglio dire, il suo
« atto intuitivo è *perfetto in sè*, ed è quel fatto me-
« desimo che l'intelletto costruisce poi come esteso ».

Siamo d'accordo che il mondo cosidetto fisico è una costruzione del nostro intelletto, ma questa costruzione non può essere *ex nihilo*, dunque una causa ci ha da essere perchè i nostri sensi la percepiscano e la riflettano costruita. Ora questa costruzione si forma identica in tutti gli intelletti, o per lo meno con differenze minime tra individuo e individuo. Non c'è caso che una sfera appaia rotonda ad uno e cubica ad un altro, che il cielo appaia violetto ad uno e arancio ad un altro. Ciò posto noi possiamo oggettivare questo uniforme riflesso psichico e (sia pure con improprietà filosofica ma con agevolezza pratica), riferirsi ad un mondo fisico esistente fuori di noi e di cui le nostre uniformi costruzioni sono il necessario riflesso, e chiamarlo realtà e natura. Ma pazienza, rinunciamoci.

Ne segue che nessun critico potrà più dire che un braccio è troppo lungo, che gli occhi guardano storto, che un piede è storpio. Sarà lecito a chiunque dipingere e scolpire mani con tre dita, gambe sbilenche e capelli color pomodoro, e, com'è noto, non pochi lo fanno. Il loro « stato d'animo » è questo, la loro ispirazione è tale, e la critica non ci ha che vedere.

Non esiste un piacere estetico dell'occhio? Strano. Novantanove centesimi della pittura che oggi è giudicata arte non dànno proprio alcun altro senso, perchè al di là dell'impressione fisica di un rapporto piace-

vole di colori non recano proprio nessunissima impressione che riguardi lo spirito. E va bene : non sarà arte. Ma ha proprio ragione il Croce? Non c'è proprio un piacere estetico dell'occhio, benchè puramente fisico? Ma che cos'è quel piacere, che da millenni l'uomo prova nel combinare in un tappeto, in un abito, in un gioiello, in un vaso, colori che formano un'armonia gradevole, anche senza alcun disegno e significato? Che cos'è il piacere che una sarta o una signora prova nell'intonare le tinte di un abito, di un cappello? Non è un piacere? Disgraziato chi, come forse il Croce, non l'ha provato. Non è un senso estetico? Ma è estetica raffinatissima; una delle virtù acquisite o naturali più preziose per un artista.

Il pensiero, il soggetto, la commozione di un quadro non hanno per sè alcun valore? D'accordo, se il quadro è mal dipinto; ma se è dipinto bene l'hanno, e come. Dunque, un piatto d'uva di Huysum o una scena di galline di Hondekoeter, pitture giudicate universalmente perfette, avrebbero lo stesso valore della volta della cappella Sistina, che è piena di errori?

Il critico non dovrà cercare il valore estetico nelle linee, nei colori, nel chiaroscuro? Ma dove lo cercherà quando, come per esempio nella pittura moderna, non c'è nè pensiero, nè sentimento, nè soggetto, ma solo un arabesco lineare e cromatico? Ma senza giungere a questo assurdo, c'è anche un valore estetico, se anche di ordine primitivo e inferiore, nelle linee, nei colori, nel chiaroscuro.

Guardarsi dal piegare le opere d'arte, che sono cosa individuale, nella strettoia di considerazioni stilistiche od evolutive? Ma la storia dell'arte diventa incomprensibile senza l'analisi dei procedimenti stilistici, dell'evoluzione del senso estetico e delle reciproche influenze di individui e di scuole.

*

In verità questa estetica critica rivela l'ingenua ignoranza del Croce nel campo delle arti figurative ed è di applicazione anche più ardua di quella da lui proposta per la letteratura.

Risalire « allo stato d'animo lirico » espresso dall'artista, al suo « motivo lirico », al suo « sentimento-motivo » e « risolvere i problemi intellettuali che esso viene via via suscitando? ». È presto detto; ma questa non è ancora critica. Come farà il critico a valutare questa espressione lirica senza entrare in quei problemi di linee, di colori e di chiaroscuro che il Croce non ammette, perchè toglie loro qualunque termine di paragone?

Ma c'è di meglio. L'estetica del Croce non si potrebbe applicare che ad una minimissima parte delle arti figurative: il Croce ha ignorato, qui come nella letteratura, che nel fenomeno artistico ci sono infinite categorie di diverso valore, e che la poesia figurativa ha infinite gradazioni, ascendenti dalle più umili alle più complesse.

C'è un'arte superiore, potentemente spirituale, che è una creazione fantastica veramente lirica: tale è per esempio la volta della Sistina: dinanzi a tale pittura è ovvio che la critica deve risalire a quello stato di animo lirico e definire i modi della sua traduzione; ma c'è infinita altra pittura che non è manifestazione spirituale e sentimentale, ma soltanto sensuale e che non procede affatto da uno stato d'animo lirico. Dove è la « figurazione dei moti dell'anima », il « motivo lirico », la « liricità » di un tralcio d'uva di Van Huysum

o di un piatto di pere dello Chardin o di un combattimento di galli dell'Hondekoeter o di un piatto di anguille di Manet? E senza discendere alle nature morte, dov'è la « liricità » di Holbein quando dipinge il banchiere Giorgio Gyze nel suo studiolo, o di Van Eyck quando figura gli sposi Arnolfini nella loro stanza nuziale?

In verità, piaccia o non ai filosofi dell'estetica, per la massima parte, per innumerevoli pittori, del passato e del presente, compresi alcuni fra i massimi, lo scopo dell'arte non fu l'espressione di un sentimento lirico, ma la rappresentazione fedele e niente affatto lirica della natura. Non c'è assolutamente nulla di lirico nei due quadri su accennati e pure sono, a detta di tutti, ed anche a parer mio, due inestimabili capolavori. Negando l'imitazione della natura come movente dell'arte si scartano i nove decimi della pittura antica e moderna: artisti come Holbein e Van Eyck sono irremissibilmente messi fuori dell'arte e relegati fra gli inconsci precursori della fotografia a colori. Eppure Leonardo, che di pittura doveva intendersi quanto e forse più del filosofo Croce, riteneva arte ed arte sopraffina quella che imitava sì fattamente la realtà, da ingannare i cani, da far impazzire le scimmie e da indurre le rondini a cercar di posarsi sui ferri dipinti.

*

Ma il Croce non si arresta a queste bazzecole e vagheggia una critica che cerchi anche nelle arti figurative « la lirica dell'anima umana » e si dia a « sceverare le vere e geniali personalità artistiche » dalla « turba degli imitatori, dei plagiari, dei meccanici combinatori », nel che sarei di gran cuore con lui, se

non mi avvenisse di ricordare tra l'altro che pochi anni addietro, polemizzando con me, dimostrava con filosofica impeccabilità che « in arte il plagio non esiste ».

E attendendo questa critica il Croce giubila tutto scoprendo in qualche recente libro di storia dell'arte l'influsso della sua teoria. Così gli pare sommamente lodevole in uno studio su Leonardo di uno fra i più dotti, equilibrati e valorosi nostri giovani storici dell'arte questo giudizio sulla *Vergine delle Rocce*: « Chi « cerca la costruzione dei corpi dei putti non la trova. « Già l'anatomista sperimentatissimo non la cura, perchè « vuol piani ondulati, vuol danze lente di luce. Sa- « crifica le forme costrutte, come sacrifica il colore, « al suo sogno di una luce a sera. Cos'è rimasto del « sapiente, dello scienziato? La fantasia arde ogni « esperienza della realtà. L'artista contempla i suoi « fantasmi, che si ritraggono nell'ombra per essere « più raccolti fra loro: egli ode un respiro d'amore di « ritmo lentissimo ».

Questo brano critico che ci è indicato dal Croce come modello della critica d'arte futura è tale da impaurire.

Io non so se Leonardo dipingendo la *Vergine delle Rocce* abbia udito un respiro d'amore lentissimo: sono belle frasi, ma di una importanza critica alquanto scarsa: quel che so è che non gli si può fare maggiore ingiuria che di dire che nei corpi dei putti del suo quadro famoso ha « noncurato e sacrificato la forma costrutta » al suo sogno di una luce crepuscolare. Nessun artista, e meno che mai Leonardo, poteva cadere nel gravissimo errore di credere che i corpi nella penombra perdano la loro struttura; se così avesse creduto, avrebbe dipinto non bambini adorabili, ma batuffoli di bambagia: in verità egli sapeva

che i corpi nella mezza luce e nella penombra hanno sempre una costruzione: solo essa è infinitamente più delicata; ma guai all'artista che non la cura o non sa percepirla. Tutta l'opera crepuscolare del Carrière è una formidabile costruzione nell'ombra.

Così pure è un'illusione volontaria il credere che in quel quadro la fantasia abbia « arso ogni esperienza della realtà ». Se non avesse avuto presenti alla memoria e alla vista i suoi diligentissimi studî dal vero non avrebbe mai dipinto quei bimbi, tanto essi rispondono ai suoi schemi abituali nelle rappresentazioni infantili. No: nessun amore di « piani ondulati » o di « danze lente di luce », nessun « respiro d'amore di ritmo lentissimo » poteva produrre la straordinaria bellezza di quel quadro, senza la sapienza presente e vigile dell'anatomista sperimentatissimo.

Ma la gioia del Croce nel veder sostituire le danze lente di luce e i respiri d'amore di ritmo lentissimo alle considerazioni tecniche è tale da farlo cader persino in sviste, curiose in così severo censore delle improprietà altrui. Egli loda l'autore perchè studiando Leonardo « non si perde in esteriorità ed in materia-« lità e opportunamente dà rilievo allo sfumare delle « gradazioni di chiaro e di scuro nell'atmosfera ». O forse che lo sfumare del chiaroscuro non è un'esteriorità e materialità? Forse che diventa una cosa spirituale? Sarebbe come dire che un uomo in camicia durante una notte di luna non è più materia, ma spirito.

Ma nemmeno le danze di luce bastano al Croce: egli non vorrebbe che « si attribuissero a Leonardo in quanto pittore scoperte di certi mezzi o espedienti e risoluzioni di problemi », confondendo « l'arte con la tecnica ».

È bene dire ai filosofi, che non sono obbligati a saperlo, che lo « stato lirico » non basta per creare opere d'arte. Ci sono proprio problemi da risolvere e mezzi ed espedienti da usare. Ci sono problemi di tecnica alla cui soluzione è sottomessa tutta la poesia emotiva di un quadro. Senza la sua specialissima tecnica a tempera con velature di coppale, il Böcklin non avrebbe mai ottenuta la straordinaria, incomparabile, unica poesia dei suoi cieli e lo smalto delle sue rocce. Per rendere la poesia e non solo la materialità di un muro illuminato bisogna risolvere un problema di tecnica, con impasti, velature, ecc.; pochissimi lo hanno risolto: Vermeer, Böcklin, Laermans: innumerevoli altri non c'erano riusciti e nessuna intuizione lirica ci sarebbe riuscita da sola. Di tali problemi di luce, di colore, di chiaroscuro, di importanza estetica capitale, se ne presentano ad ogni istante nella creazione artistica, e sono conquiste geniali acquisite che segnano perfettamente un'evoluzione.

*

Il Croce rivendica ai « non pittori » non solo il diritto, ma addirittura l'ufficio della critica, appunto perchè è critica e non pittura. Ed ha ragione, ma è obbligato ad ammettere ed a far sua la mia definizione, che, cioè, occorre che il critico sia almeno « un pittore potenziale ».

Ora c'è da aggiungere a ciò qualche cosa che egli dimentica o non può sapere. Ed è che nella pittura, appunto perchè si esprime con una materialità che manca alla letteratura ed alla musica, la tecnica ha un'importanza speciale, e la sua conoscenza diretta è molto più necessaria al critico che non in quelle

altre arti. I più acuti filosofi dell'estetica, i più dotti ed immaginosi storici dell'arte possono, sì e no, cavarsela quando prendono in esame l'arte del passato, in cui sono aiutati dal giudizio dei secoli, fatto di infinite sensibilità empiriche sovrapposte, ma metteteli nella giuria di accettazione di una mostra d'arte moderna e prenderanno (e prendono) i più bei granchi del mondo. Non uno di essi è capace di distinguere una pittura profonda da una pittura superficiale; mentre qualunque pittore, anche mediocre, la distingue subito.

Chi non ha dipinto, chi non ha provato a « copiare » la natura, cioè a tradurre con mezzi materiali una proporzione di masse, un effetto di luce, di volume, di chiaroscuro, di colore, all'infuori di qualunque ispirazione lirica, non capirà mai a fondo una pittura e sarà esposto, com'è, ai più piacevoli abbagli.

Tanto è vero che i filosofi dell'estetica e gli storici dell'arte, i quali discorrono abbastanza bene di Michelangelo o di Raffaello, possono poi in base ai loro ragionamenti legittimare come tendenze liriche i grossolani ed involontari errori di disegno degli impressionisti, prendere sul serio i cubisti e la compenetrazione dei corpi, difendere come espressione sintetica l'infantilismo impotente di Cézanne, e scoprire, che Dio li perdoni, che rassomiglia a Tiepolo.

INDICE

Sguardi nel passato.

Il calvario dell'arte moderna.